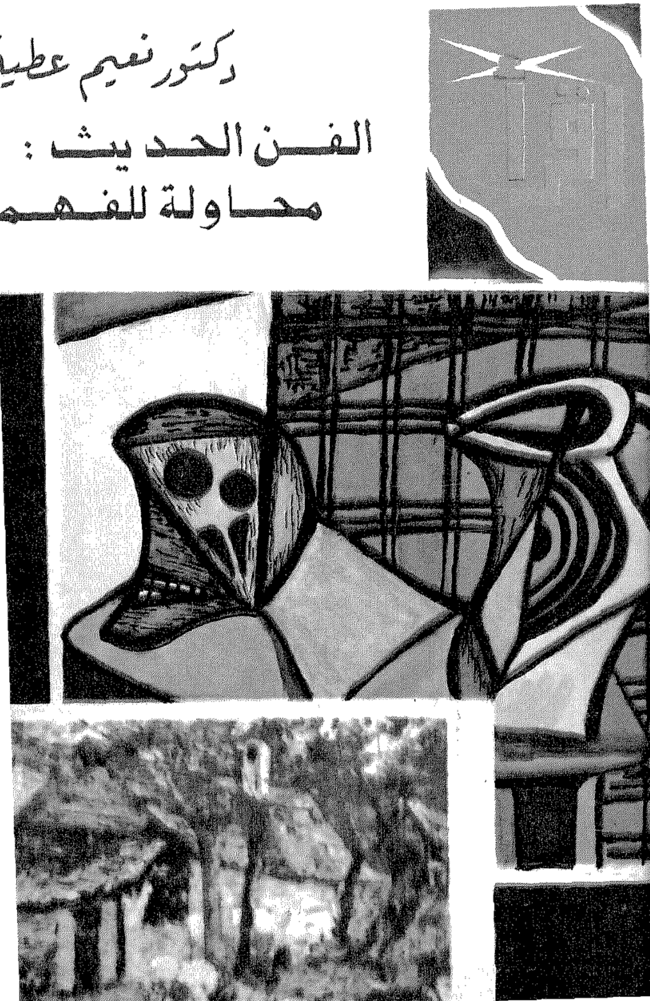
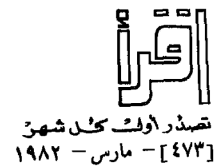

دكتور نعيم عطي
الفن الحديث :
محاولة للفهم



تصدر أول كل شهر
[٤٧٣] - مارس - ١٩٨٢

رئيس التحرير **أنيس منصور**

دكتور نعيم عطية

الفن الحديث : محاولة للفهم



دار المعارف

تصميم الغلاف : منى جامع

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

إهـــداء

يدك البيضاء فى يدى ،

ونحن نشاهد لوحاتك ،

سألتنى

فكتبت على هذه الصفحات إجاباتى .

(ن . ع)

أحكام بالتحقير

إن أول مايلفت النظر عندما نضع الفن الحديث موضع الاعتبار ، هو السرعة التى خطا بها هذا الفن خطوات تطوره ، ففى أقل من أربعين عاماً مر الفن الحديث من « الانطباعية » إلى « التجريدية » . صحيح إن الحياة فى العالم الذى يعبر عنه هذا الفن قد تطورت نحو إيقاعات لم تكن معروفة من قبل . وإذا كان طبيعيًّا فى مجتمع محافظ أن يبدو الفنانون قليلى الثورية ، وأن يخضعوا فى آدائهم الفنى لمطالب صارمة ، فإن العكس هو الطبيعى فى حضارة مثل حضارتنا . ومن العادى أيضًا أن يتنوع الإنتاج الفنى فى ظل تلك الحضارة ، وأن نوجد إزاء انشقاقات ومحاولات ذات طابع المغامرة ، فهذا مايحدث أيضاً فى مجالات أخرى من النشاط الإنسانى .

ومع ذلك فإن التجارب التى تتابع منذ أواخر القرن الماضى إذا كانت متعددة ومن بعض النواحى متعارضة ، فإن هذا لايحول دون وصولها إلى نمو من السهل أن

نتبين وجه المنطق فيه . لقد وجه الانطباعيون التصوير نحو التفسير الذاتى للموضوع ، وبالتالى نحو التقليل من شأن الشيء المصور . وذلك بإحلال « الإحساس الوقتى الذى يولده الشيء على العين » محل « الصورة الموضوعية للحقيقة المرئية » وقد مهد أولئك الانطباعيون الطريق أمام تحرير اللون والشكل بتحليلهم الظواهر الضوئية وبترجمة الضوء الأبيض إلى مركباته الملونة . لاشك أن الانتشاء الحسى عندهم لم يكن يتعدى العين ، وظل فى رابطة ضيقة مع الطبيعة التى أثارته ، لكن هذه النشوة عند « فان جوج » أُشْرِبَ بها الكيان كله وأصبح الفنان بدلا من أن ينقل ماهو أمام ناظريه ، يستخدم اللون بشكل أكثر تعسفاً كى يعبر عن نفسه بقوة أشد . وكذلك كان الحال عند « جوجان » ، وعند « سيزان » ، وعند « سوراه » ، فقد بدت اللوحة نتاجاً للمخيلة أكثر منها تصويراً للعالم الخارجى . ومنذ ذلك الحين أصبح الفنان أكثر انشغالا بما يحس به أو يتخيله وأقل انشغالا بما يمكنه أن يلحظه أو يلمسه فى الواقع المحيط به . ومن ثم عمد الفنان إلى استخدام المسلمات الطبيعية استخداماً حرًّا . وهو يلجأ فى ذلك إلى التحوير والتعبير ، ويدفع بالظواهر الطبيعية إلى الحد الذى تَضْحَى الأشياء فى لوحاته غير متبيَّنة . وقد مضت الطبيعة فى هذه الظروف تفقد قيمتها وتتحلل فى سبيل مدلولات يُشْحَنُ بها الشكل واللون . وفى النهاية تتلاشى تلك الصورة طالما قُدِّرَ للجانب التعبيرى الغلبة على الموضوع المرسوم .

وقد تزايد عدم اهتمام الفنان بالتصوير الواقعى عندما رأى إلى جواره شخصية لم يكن يعرفها أسلافه السابقون : ألا وهو المصور الفوتوغرافى . وقد أبدى هذا الأخير استعداده بسرعة لتحمل بعض المهام التى كانت وقفاً على الرسامين من قبل ، وذلك لأنهم كانوا وحدهم القادرين على أدائها . لم يستحوذ المصور الفوتوغرافى على « البورتريه » فحسب ، بل امتد فضوله إلى كل ماينتمى إلى الحقيقة المرئية ،

وقد عمد إلى تسجيلها من خلال عدساته ، بل وإلى استخراج العديد من الصور لتسجيلاتها . لاشك أن هذه الصور قد لاتكون أكثر موضوعية من تلك التى يرسمها الفنان ، بل يصل الأمر اليوم إلى أن تقدم لنا الكاميرا صورًا تجريدية . على أن ذلك لم يَحُلْ دون أن تُكرِّس الكاميرا عادة لاستكشاف العالم الخارجى . وإنها قادرة على نقله ملتزمة بموضوعية لم يبلغها الفنان ، بل ويفترض أنه ماسعى إلى تقصيها وأستهدافها قط .

ليس هذا كل شىء ، فمن المصور الفوتوغرافى ، ولد المصور السينمائى الذى عرف بدوره أن ينقل الحركة ، وأن يعرض الحياة مباشرة فى أصدق صورة ممكنة ، ومالم تكن اللوحة بقادرة إلا على الإيحاء به أصبحت السينما قادرة على الإبانة عنه . فبدلا من مشهد وحيد تقتصر عليه اللوحة تقدم لنا السينما حركة متصلة ومتشابكة .

وإذ توافرت للسينما سيادة الحركة ، وسيادة الزمن ، وسيادة المساحة ، فإنها تكون أكثر قدرة من المصور الفنان عندما يتعلق الأمر بسرد حكايات وتقديم موضوعات روائية ، أو تاريخية على النحو الطبيعى . إنها قادرة أن تفعل ذلك بشكل أشد استحواذًا على الباب الجماهير . وإذا اقتصر الأمر على تقدير « الحدوتة » فإننا سنكون أكثر تأثرًا بفيلم يحكى ثورة شعب مما سنكون عليه عندما نشاهد لوحة « الحرية تقود الشعب » لديلا كروا .

لكن هل يعنى هذا أن وجود الفوتوغرافيا والسينما يفسر وحده انصراف الفنان الحديث عن معالجة بعض الموضوعات التى ألف أسلافه معالجتها ؟ يجيب الناقد « جوزيف إميل موللر » على ذلك بالنفى فى كتابه عن « الفن الحديث » الصادر عن ١٩٦٣ ويقرر أنه قد تدخلت عوامل أخرى أوصلت إلى ذلك . ومن ضمنها عامل يجب عدم التقليل – فى نظره – من أهميته ، وهو العداوة التى لقيها التيار الحديث فى الفن من قِبل جمهور النقاد .

ماعادت تخطر على البال حدة الخصومة ولاسخافة الحجج التى لقيها الفن الحديث فى مطلعه لكن النصوص موجودة ومن المفيد أن نعاود قراءتها من وقت لآخر. عندما عرض « إدوارد مانيه » لوحته المشهورة « أوليمبيا » عام ١٩٦٥ ثار النقاد فى وجهها قائلين عن تلك المرأة التى صورها مانيه إنها نوع من أنثى الغوريلا. إنها مسخ دميم من المطاط محاط بالسواد. إنها نموذج التُقِطَ من أحط أوساط الصعاليك، ذات بطن صفراء مقززة، ترقد على الفراش عارية، وتتحدى كل قيم الذوق الجميل والأخلاق الفاضلة. وعلق النقاد أيضًا على هذه اللوحة بأنها شيء مضحك، وقرروا أن الفن الهابط إلى ذلك الدرك لايستحق منهم حتى اللوم.

وعندما أقام الانطباعيون معرضهم الجماعى الثانى عام ١٨٧٦ كتب ناقد الفيجارو يصف هذا الحدث قائلا كُتِبَ الشقاءُ على شارع ليبيليتيه. هاهى كارثة جديدة تحل عليه بعد أن شب الحريق فى دار الأوبرا. فقد افتُتِحَ عند ديران – رويل معرض يقال إنه للتصوير. يدخل المار المسالم، فترى عيناه المذعورتان عرضاً فظًّا.. خمسة أو ستة من المخبولين بينهم امرأة، مجموعة من التعساء أصابتهم لوثة الطموح وحب الظهور فتلاقوا ليعرضوا أعمالهم ... وبعد سنة كتبت صحيفة أخرى عن هؤلاء الفنانين « إنه الجنون بعينه. إنه لإصرار على ماهو بشع وفظيع » وفى عام ١٨٨٠ كتب ناقد آخر يقول: إننا نميل إلى الاعتقاد أمام لوحات بعض أعضاء هذه الجماعة أنهم مصابون بمرض عضوى فى العين. فهذه رؤى فريدة تبعث السرور فى أطباء العيون والرعب فى رجالات الأسرة المحافظة.

ومن السهل أن نتابع مثل هذه الإشارة الهجومية، فقد كانت تُكتَب عبارات مماثلة إلى عهد قريب عن « الوحشيين » تارة، وعن « التعبيريين » والتكعيبيين تارة أخرى. ومن المؤكد أن الفنانين الذين هاجمتهم هذه العبارات لم يكن يقرءونها

بازدراء ومرح ، مثلما نقرأها اليوم . فقد كانت مثل هذه المقالات فى أغلب الأحيان أحكاماً بالتحقير والجوع ، بل وأحياناً بالنفى والحرمان من كل الحقوق .

ومع ذلك ، فإذا كان هدف هؤلاء النقاد دحر الحركة « اللاطبيعية » فقد انتهى بهم الأمر إلى الزيادة من حدتها وتهورها . ويرى الأستاذ « موللر » أنه لولا المناوءة العنيفة التى لقيها الفن الحديث وعلى الأخص فى بداياته ، لما اتجه بكل تلك السرعة نحو الحلول « المتطرفة » إنه لم يفعل ذلك ، وما كان بقادر أن يفعل ذلك إلا لأنه تطور فى غربة مطلقة فى تلك « الغربة » التى كان المجتمع يحكم بها على الفنانين الطليعيين ، بنبذهم ورفض الخدمات التى كانوا على استعداد لتقديمها له . وإذا حرم الفنان من الطلب على أعماله ، فإنه لايتوقف عن العمل ، لكنه لايعمل عندئذ إلا لنفسه ، ولأولئك الذين كان « فلوبير » يسميهم « بالأصدقاء المجهولين » وطالما أن الفنان المنبوذ فى هذه الظروف هو المتبين الوحيد لفكرة فنه ، والمحدد الوحيد للشكل الذى تتخذه تلك الفكرة ، فإن المشكلات التى يتوقف عندها ، هى لامفر مشكلات متخصص ، والحلول التى يعطيها لها تستجيب أولا لمطالب عبقريته الخاصة وإن استهدف أن يكون صادقاً أكثر من أن يكون مفهوماً ، فإن همه الأساسى ينصرف إلى أن يحقق تفوقاً على نفسه بلا انقطاع حتى يعبر بأكثر الأساليب أصالة وأرابة عن أكثر مافى نفسه ذاتية وندرة .

وإذا كان الفن الأوربى الحديث بصفة عامة ذا مسحة فردية ، ولايُعنى كثيرًا بمصائر الجماعة وانشغالاتها فليس ذلك مثيرًا للدهشة بأى حال . ذلك لأنه إذا كان « ميخائيل أنجلو » قد صور « يوم الحساب » على أحد الحوائط فى كنيسة سيكستين ، فلأنه وجد أحد الباباوات ليكلفه بذلك . تمامًا كما كان هناك عاهل ونبلاء دعوا « فيلاسكويز » لتصوير لوحاته . فى القديم وفى العصر الوسيط وفى عصر النهضة . وباختصار فى كل الحضارات التى نمت إلى علمنا كان الفنان يؤدى

وظيفة اجتماعية واعتُرِفَ به كعنصر نافع ولم يكن ينقصه لا التقدير المادى ولاالاحترام بصفة عامة . أليس من الطبيعى جدًّا فى مثل هذه الظروف أن يكون الفنان قد تفاعل مع المجتمع الذى اعتنق أو تظاهر باعتناق عقائده ، ورغباته وأحلامه وانشغالاته ؟ وعندما كان الفنان لايتفاعل مع مجتمعه كان يظل بدوره شخصًا غير مفهوم مرفوضاً ، منعزلا ، ولكنه كان يمثل الاستثناء من القاعدة .

لاشك أنه حتى أكثرالمصورين تقدمية اكتسبوا اليوم فى الأوساط التى تنشط فيها تجارة الفن جمهورًا يتابعهم ويشجعهم ، لكنه جمهورهم ، هم الذين ربوه ، وهو على استعداد لأن يتقبل مايقدمه لهم طواعية وعن طيب خاطر بحيث أن حرية هؤلاء الفنانين أصبح لايعوقها اليوم شىء من تلك العبوديات الاجتماعية التى كان على أسلافهم أن ينصاعوا لها . وهكذا نرى فى الموقف الحاضر آثار التحول الذى طرأ على مسلك المجتمع من كل الأبحاث الطليعية .

الفن بين تسجيل الواقع والنظرة إلى الوجود

يعتقد البعض أن البعد عن « الواقعية » هو إفلاس للفن أو على الأقل إفقار شديد له ولايتصورون « التصور الفنى » إلا من خلال الواقع ، والأداء الفنى إلا على أنه تسجيل حرفى للطبيعة ، أو على الأقل اجتهاد دائب للنقل عن الطبيعة بحيث يكون العمل الفنى فى النهاية هو الصورة المنعكسة فى مرآة مصقولة .

وعلى ذلك أصبحت الخطوط والألوان والأبعاد والنسب والتكوينات فى ذاتها التى يصادفها المرء فى الطبيعة . فالبحر لونه أزرق ، ولا يمكن أن يكون ثمة بحر لونه أحمر ، والنبات أخضر ، والجبل أعلى من التل ، والسحب تمشى الهوينى على هامات الجبال والبيوت البعيدة عند الأفق أصغر من البيوت فى المقدمة عند مرمى البصر القريب . والناس والحيوان والجماد والطير والزرع ، وكل شىء يصور كما هو فى الواقع اليومى للفنان الذى يجد متعة كبرى فى التزام الطبيعة ، ويعتبر قمة نجاحه

فى أن يقدم نقولا دقيقة عن الأصل الكبير.

وليس ثمة من ينكر أن الفنان الحديث بانشقاقه على « الطبيعة » قد عارض تراثاً ضخماً من التقاليد الفنية المثمرة ، ولكن هل هو بذلك قد تنكر لكل تراث فى الفن كما يحلو للبعض أن يقول ؟ ! إن مايسمح بأن تكون الإجابة على ذلك بالإيجاب ليس إلا تجاهل ماعلمنا إياه تاريخ الفن أو الجهل به ، ذلك أننا إذا ألقينا نظرة عاجلة على ماأبدعه الإنسان منذ ماقبل التاريخ إلى يومنا هذا ، فإننا نجد أن «الطبيعية» ، أو « الواقعية البصرية » ، لم تكن القاعدة على الدوام . وبعبارة أخرى ، كان المألوف أن يعمد الفنان إلى استبدال معطيات العالم الخارجى بمعطيات تصوراته هو عنها بدلا من نقلها حرفيًّا . فلم تَسُدْ « الواقعية البصرية » إلا عند الإغريق والرومان منذ القرن الخامس قبل الميلاد إلى القرن الرابع الميلادى تقريباً ، ثم فى عصر النهضة فى أوربا ، وفى البلاد والعصور اللاحقة التى تأثرت بذلك العصر. وحتى هنا سنرى أن مبادئ الواقعية البصرية لم تلتزم التزاماً صارماً بالقدر الذى يظنه أولئك الذين ارتكزوا كثيرًا إلى التعاليم الأكاديمية .

لكن قد يسأل سائل : إذا لم تكن الواقعية هى الوضع العادى الغالب فى الفن ، أليست هى على الأقل الوضع المثالى ؟ أليس التزام « الطبيعة » ، هو الوسيلة الوحيدة لتصوير الواقع تصويرًا صادقاً ؟ إن الإجابة على هذا التساؤل بدوره ، هى النفى ، لأن الطبيعية ليست سوى وسيلة تصوير الأشياء للعيان عند النظر إليها فى ظروف معينة لاترتبط إلا بجزء مما ندركه ونحس به فحسب . فالصورة الواقعية ليست هى الصورة المطلقة أو الكلية .

ولنضرب لذلك مثلا موغلاً فى القدم حتى لايقال إننا أنما نعتمد فى كلامنا على بدعة من بدع الفن الحديث . لنأخذ مصورًا فارسيًّا أو هنديًّا فى القرن الخامس عشر يريد أن يصور أشخاصًا فى حديقة تزينها الأشجار والشجيرات والزهور . إنه يرينا

أولا الحديقة فى وضع أمامى وجانبى فى آن واحد ، ثم يعمد إلى رسم الأشخاص متراصين فى خطوط أفقية ورأسية كى يشعرنا بأن الناس متناثرون فى أرجاء الحديقة ، وذلك بنفس المقاييس ، كما يحتفظ للجميع بقسمات واضحة ، سواء القريب منهم أو البعيد ، وبذات المعالجة التفصيلية سيرسم الورد والأغصان والثمار وسيقان الشجر . ثم قد يريد أن يضيف إلى وسط الحديقة أو إلى أحد أرجائها حوضاً من الماء يسبح فيه البط والأوز ، وربما غيرها من الطيور المزركشة ، فنراه يرسم الحوض فى شكل مستطيل أينما جاء وضعه من الحديقة ، ثم يرسم الطيور السابحة فى وضع جانبى فتبدو لنا كما لو كانت جد قريبة من أنظارنا .

ومن ثم نجد أنفسنا أمام فن لايختار وجهة النظر الواحدة ، وهى وجهة النظر الطبيعية ، ويستخدم لهذا أبعاداً متعددة للمنظور ، وليس ذلك بدافع من عدم الاكتراث بالحقيقة الموضوعية ، بل على العكس بغية الالتزام بها قدر الإمكان ، وعرض أكبر قسط من جوانبها المترامية ، وذلك ليقدم كل شىء من الزاوية التى تكشف حقيقة وضعه الطبيعى وقيمته الموحية . ولايمكن أن ننكر أن أى مصور فارسى أو هندى – مثل « بختير ، أو منصور » كان يعتبر نفسه ، من وجهة نظره الذاتية على الأقل ، مصوراً واقعيًّا حقًّا . وهو مايقودنا من « الواقعية المادية » إلى « الواقعية الفكرية » .

هذه الواقعية الفكرية هى الجديرة بالاعتبار لأن المظهر الذى يضيفه الفن على الأشياء والمقام الذى يقلده إياها إنما يفسر دائماً بالأهمية التى لها فى مدلول الوجود أكثر مما يفسر بالسمات التى لها ، والخصائص الجزيئة التى حبتها بها الطبيعة والمكان الذى لها فى الحقيقة المرئية .

وعلى هذا فمن الخطأ أن نعتقد بأن الفنون التشكيلية مجرد رؤيا العين فهى فى حقيقة أمرها تصور للوجود . وإذا كانت هذه الفنون قد قدمت لنا فى بعض

العصور صورًا طبيعية فلأن الضرورة الحضارية لتلك العصور قد ألمت تبعا لنماء علوم الطبيعة والأحياء إلماماً أوفى بالكثير من دقائق العالم الخارجى المحيط بالفنان ، باعتبار أن الفن أداة فعالة للتأثير على الوجود الخارجى والاستحواذ عليه من خلال سبر أغواره . كما يجب أن نضع فى تقديرنا أيضًا فى هذا المقام أن أجهزة قياس وتسجيل معالم الواقع الخارجى فى تلك العصور لم تكن بالكثرة والدقة التى وصلت إليها تلك الأجهزة فى يومنا هذا .

ويقتضى منا عصر النهضة فى أوربا وقفة خاصة فى هذا المجال . فلقد تميز هذا العصر بأنه أحل محل الجمود الفكرى الذى ساد العصر الوسيط تأملات ومفاهيم نابعة عن التقصى والامتحان النقدى والتجربة ، فهل كانت رؤى فنان العصر الوسيط تقل أصالة عن رؤى فنان عصر النهضة ؟ إن مقارنة الإنتاج الفنى فى العصرين تبين أن التقدم فى النظرة الواقعية يقابله تضحيات فى مجال اللون الذى أصبح أقل غنائية وثراء عن ذى قبل . أما عن القوة التعبيرية فإنها تتمثل بقدر أكبر ولاشك فى تمثال لقديس من العصر القوطى مما تتمثل فى لوحة دينية « لروبيتز ، أو لمانتينا » مثلا . إذ أن القديس لايتميز بالجسد القوى والعضلات المفتولة وتناسق النسب التشريحية بقدر مايتميز بالمعاناة والشفافية .

كما أننا إذا قلنا إن الفنون التشكيلية ليست مجرد رؤيا للعين ، بل هى فى حقيقة أمرها تصور للوجود ، فإن أعمال أساتذة عصر النهضة لاتنفى هذه الحقيقة ، لأن الفضول العلمى عندهم لم يكن بديلا عن ارتجافة الروح ، بل على العكس ، فإن نهم العقل كان يذكى لهيب الروح ويثيرها . فقد كان إقبالهم على المعرفة مما يشحذ الخيال ويثير فى نفوسهم القلق ، ويمكننا أن نقول إن العلوم بالنسبة لهؤلاء الفنانين كانت طريقاً إلى الرؤية الشعرية ، طالما كانت العلوم توصل إلى اكتشافات أقل مايمكن أن توصف به فى ذلك الوقت أنها مثيرة وباهرة .

وفضلا عن ذلك ، يجب أن نشير إلى أن الفن الواقعي ، كان على الدوام أبعد مايكون عن الولاء الكامل للأنموذج الذى ينقل عنه . حتى الفن الإغريقى الكلاسيكى برغم حرصه على الإبقاء على الشبه فى نقوله الفنية ، لم يحترم الطبيعة إلى الحد الذى تطرف الأكاديميون فيما بعد فى المطالبة به . إن تأمل تمثال « رامى القرص » « لميرون » يبين بجلاء إن المثال الإغريقى لم يكن ليتردد فى أن يعطى لتمثاله « وقفة مستحيلة » متى كان من شأن ذلك إضفاء قدر أكبر من التوازن والقدرة التعبيرية على التمثال .

إن الفنان يفضل دائماً بلاغة الأشكال وتوازن التكوين على برود الجسم ذى النسب التشريحية الدقيقة . ومن الطريف أن نذكر فى هذا المقام أن كثيرًا من الأطباء ذهبوا فى نقد اللوحات الكبيرة إلى إصابة شخوصها بكثير من النقائص الخلقية والأمراض . ومن هذا القبيل مالاحظه أحد الأطباء النقاد على لوحة « آدم وحواء » للمصور الايطالى « مساكيو » من أن الساق اليمنى لآدم تعانى من هزال فى الفخذ وتقلص فى الركبة ، وضمور فى العجز على أن صحة تشخيص هؤلاء الأطباء النقاد لمثل هذه العيوب الخلقية لاتحول دون عدم الاعتداد بملاحظاتهم من الناحية الفنية إذ أن الأشياء لاتبقى على ماهى عليه عند الانتقال من مجال الطبيعة إلى مجال الفن ، وذلك لأن وظيفة هذه الأشياء ومدلولاتها تتغير . ولم يكن الفن قط مجرد مرآة عادية للطبيعة ، وهو يدخل على كل مايحتضنه ويتبناه نوعًا من التحول مرده إلى أن كان كائن وكل موضوع فى الواقع يتحول فى الفن إلى شكل معين ، وتكوين معين ، وبعبارة أوجز إلى أسلوب معين .

وهناك حقيقة أخرى يجدر ألا تغيب عن البال . اذ كثيرًا مايقال إن الفنان مرآة لعصره ومجتمعه . وهذا قول فيه قدر كبير من الصحة ، لكن يجب أن نتحرز فى فهمه ، لأن الفنان وإن كان يعكس فى لوحاته ونحوته صورة للعصور الذى يعيش

فيه ، فإن ذلك لايأتى إلا من خلال ذاته قبل كل شيء .. إن الفنان يفصح لنا فى ألوانه وخطوطه ، عن حسه ، وعن ذوقه ، وعن كثافة رؤاه ، عن تحفظه أو اندفاعه ، عن خشونته أو رقته ، عن سكينة روحه أو فورانها ، بل وستنطوى أعماله أيضًا على مالم يتعمد أن يفرغه فيها ، أى على ماشحنها به فى غير وعى منه ، وهى تلك الأحاسيس التى عبرت عنها أنامله فى أثناء عملها تعبيرًا مبهمًا ، ومن خلال تعبيراته هذه يبدو لنا الفنان ممثلا لعصره ومرآة له بصفة عامة .

وهكذا فإن القيمة التسجيلية للعمل الفنى فيما يتعلق بالعالم الخارجى ليست على الدوام إلا قيمة نسبية ، ويجب أن نتحرز من تفسير العمل الفنى ، كما نفسر صورة فوتوغرافية ، ومصداقاً على ذلك فإننا نتساءل عما إذا كانت تلك الأجسام المتناسقة الجميلة التى خلفتها لنا الرسوم والنقوش والنحوت الإغريقية تسمح بالتعرف حقًّا عما كانت عليه أبدان معاصرى « فيدياس أو براكسيتليس » ؟ إن كل ماتعرفنا به تلك الأعمال الفنية فى الواقع هو ما كان عليه المثل الأعلى للكمال الجثمانى فى تصور ذلك العصر . ومن ثم فإن مانستخلصه من تلك الأعمال الفنية أنها تصور مثلا أعلى للحياة ، لاما كانت عليه تلك الحياة عند الإغريق فعلا ، إذ لايجب أن يتطرق الشك إلينا فى أن اليونان القديمة عرفت القبح والدمامة والأجسام المشوهة ، كما عرفت المعارك السياسية والحربية الكبيرة ، وأن تاريخ اليونان القديمة فى الواقع أقل بهاءً من فنها .

وباختصار ، فإن الفن الإغريقى إنما يعكس موقفاً فكريًّا اكثر مما يعكس صورة كائنات حقيقية ، وهذا مايفعله الفن الحديث أيضاً ، مترجماً مواقف فكرية ومعنوية ، لكن بوسائل مختلفة .

وإذا كنا قد أوضحنا أن الفن تصور للوجود ، فهذا التصور يصاغ فى لغة معينة واللغة – سواء أكانت اللغة التى نتحدث بها أو نصور بها – ليست شيئًا طبيعيًّا مثل

الجبل والبحر والسحب ، فتبدو معانيها للجميع منذ الوهلة الأولى . إن اللغة عمل من أعمال البشر ، شيء مصنوع ، منسوج مشيد ، لايتوصل المرء إلى استجلائه وتبينه إلا بعد دراسة أبجديته ، وأصول بلاغته .

وإذا ألف المرء فنًّا يُعبّر عنه طوال عدة قرون بالصورة الطبيعية ، فإن هذا الفن يبدو له عاديًّا ، وأكثر منطقية من غيره من الأساليب الفنية . ولأن كثيرين ينسون أن الطبيعة ليست بدورها سوى أسلوب فإنهم يعجزون عن أن يتبينوا المعنى الكامل للأعمال الطبيعية ذاتها ، والواقع أن هؤلاء لايتفحصون هذه الأعمال الطبيعية لكى يرون ماهيتها الفنية حقًّا ، وإنما هم يطابقونها فحسب بما يذكرونه من ماضى حياتهم فتستحيل عملية التذوق الفنى إلى عملية تذكر . وهذا من شأنه أن يصيب عملية التلقى الفنى بالعقم والجمود . بل وقد تكون اللوحة فجة لاحياة فيها من الناحية الفنية ، ومع ذلك قد تبدو فى عيونهم مفعمة بحياة مثيرة ، وهى تلك التى يجلبونها إليها ويصبونها فيها دون أن يتنبهوا إلى ذلك ، طالما أنهم يشحذون اللوحة بكل ماسبق أن عاينوه فى حياتهم الواقعية قبل ذلك ، أما اللوحة التى لاتذكرهم بشيء وذلك لفقر موضوعها ، أو تذكرهم بأمور قد لايستسيغونها فإنهم ينظرون إليها بفتور ، وقد يصفونها بأنها قبيحة وغير مفهومة .

وبعبارة موجزة فإن العمل الفنى قد لايثير اهتمام الكثير من الجمهور ، ولايجذبهم إليه إلا متى ذكرهم بأمور أبعد ماتكون عن متطلبات الفن تصويرًا أو نحتًا ، فمثلا إن البعض قد يحب تصاوير « رينوار » لأنه يجد فى النساء اللاتى يرسمهن أنموذجًا للمرأة التى تستهويه وتعجبه ، كما أن أولئك الذين لهم ميول أدبية أو فلسفية تجذبهم وتروق لهم اللوحات التى توحى إليهم بأكبر قدر من الكلمات أو الأفكار . ولهذا فقد تلقى استحسانهم تصاوير متوسطة القيمة من تصاوير الأشخاص أكثر مما تلقاه أية لوحة ممتازة من لوحات المناظر الطبيعية ، لأن تصاوير

الأشخاص تلك هى نقط انطلاق الى رحلات مثمرة فى مجالات السيكولوجيا والأخلاق .

على أن كل هذه الاعتبارات تفضيل ذاتى لا يمكن أن توضع فى الحسبان عند تقييم العمل الفنى تقييماً منزهاً عن كل ما يمت إلى اللغة الفنية ذاتها بصلة ، فالعمل الفنى ليس كربطة العنق يتبع فى اختيارها معيار التناسق بينها وبين السترة ، بل العمل الفنى له قيمته القائمة بذاتها والمستقلة حتى عن الموضوع الذى انصب عليه .

وصفوة القول إن الفن ليس تسجيلا للواقع بقدر ماهو نظرة إلى الوجود . وهذه النظرة تترجم إلى لغة لها أبجديتها وأصولها . وهذه اللغة يجب أن يكون تذوقها غير قائم على اعتبارات تفضيل ذاتى ، بل على اعتبارات موضوعية يراعى فيها حقيقة الفن من أنه لغة تعبر عن نظرة إلى الوجود .

الحقيقة المرئية فى التصوير الحديث

ليس التصوير الحديث كله تيارًا تجريديًّا يقصى الواقع والطبيعة من إطار اللوحة ، ويجرى الفرشاة بعشوائية أو بدفع داخلى تلقائى ، فلازال الفن الحديث يضم فى صفوفه مصورين كباراً يصورون الطبيعة ، ويعلنون أنهم لايعرفون موضوعاً آخر لفنهم سواها . ومن هؤلاء المصورين « بونار ، وماتيس ، ودوفى ، وشاجال ، وفيون » ، بل « وبيكاسو » أيضًا ، فرغم كل ابتكاراته وشطحاته وقف عند الطبيعة والواقع ، ولم يُقْصهما من اهتماماته الفنية مطلقًا .

وبقدر مااستبعد كثير من المصورين « الحقيقة المرئية » من انشغالاتهم الفنية ، وبنوا لوحاتهم على تجريدها من كل معالم الواقع الملموس ، فإن كثيرًا من المصورين المعاصرين الكبار أيضًا رفضوا القيام بتلك القفزة العدمية فى عالم اللاواقع ، وآلوا على أنفسهم وهم يحركون خطوطهم وألوانهم ويشيدون تصاويرهم أن يضعوا

نصب أعينهم معالم الطبيعة المحيطة بهم ، وكأن الواقع يصرخ فى كيانهم قائلا : أنا كل ماكان ، وكل ماهو كائن ، وكل ماسيكون .

على أنه بقدر ماتعدد المصورون غير التجريديين فى العصر الحديث بقدر ماتعددت أيضًا أساليبهم فى ملامسة الواقع وفى نقله عبر حواسهم إلى لوحاتهم ورسومهم ، ولكن مهما كان الأمر فإن ثمة سمات مشتركة تجمع بينهم عندما يقارنون بمصورى « الواقعية التقليدية » .

وإذا أردنا أن نتقصى عن هذه السمات ، فإننا نقول إن مصورى الحقيقة المرئية المعاصرين يعتمدون فى تقديم الكتلة على اللون والمحيط التعبيرى ، وهم يرفضون «المنظورالكلاسيكى» وينبذون فكرة المساحة الحسابية ليشيدوا مساحة متخيلة تتحدد بوضع الأشياء فى اللوحة فقد كانت المسافات قديماً تحدد وضع الأشياء ، أما اليوم فإن وضع الأشياء هو الذى يحدد المسافات والأبعاد . ومعنى ذلك أنه بعد أن كانت الأبعاد هى التى تحدد وضع الأشياء وأجرامها ، أصبح وضع الأشياء بأجرامها وألوانها هو الذى يحدد المسافات . ومن ثم لم تعد هذه المسافات حسابية بقدر ماهى مساحات خيالية تعتمد على مبلغ تأثر حساسية الفنان بالأشياء المصورة من ناحية ، وعلى الاعتداد بالدور الجمالى الذى يجب أن تلعبه الأشياء فى تشكيل الصورة من ناحية أخرى .

كما أن المصورين المحدثين يعتمدون على إضاءة يبتدعونها على حسب هواهم ، ويوجهونها توجيهًا مطلقاً ، ويحركونها وفقاً لمتطلبات تشييد العمل الفنى ، وتبنى هذه الإضاءة المبتدعة عادة على تلوين دافئ يتضاد مع تلوين فاتر ، بدلا مما كان عليه الأمر قديماً من التدرج باللون ذاته من نبرة قاتمة إلى نبرة فاتحة .

ولايركن المصورون الجدد إلى الوصف بقدر مايميلون إلى الإيحاء ، ولايعمدون إلى التسجيلى بقدر مايتجهون إلى التصعيد ، ولهذا كانت لغتهم حافلة بارتجافات

الروح وذبذباتها أكثر من صرامة النظرة الموضوعية ، لغة إنسيبية غير محددة بالمعانى المتعارف عليها ، لغة فيها من غموض الروحانيين أكثر من وضوح العلمانيين . إنها أقرب إلى لغة الشعر من لغة العلوم والنثر التوضيحى ، لغة لاتهدف إلى الكشف عن الشيء فى ذاته بقدر ماتهدف إلى النفاذ لمغزى الشيء إذا مانظر إليه من زاوية خاصة ، ولنضرب مثلا على ذلك بالزهرة . أية زهرة فى عين المحب الذى يقدمها إلى حبيبته هى الزهرة بين يدى عالم البنات ، وعلى منضدة تجارية . ويمكن أن نتأمل فى هذا المقام زهورًا صورها « فان جوخ » ، أو « هنرى روسو » ، ونقارنها بذات الزهور فى القواميس ومؤلفات علم النبات ، وستتبين الفارق بين زهور القواميس وزهور هذين المصورين برغم أن كلا منهما قد اجتهد تمامًا أن يأتى رسمه معبرًا عن الزهور التى يقف أمامها أصدق تعبير ، وربما كان هذا هو النبع الكبير لسوء الفهم الذى لقيه كل من هذين المصورين المبدعين.

ويمكننا أن نقول إن الفن الواقعى إنما يؤكد الأفكار التى لدينا عن الأشياء . وقد يكون ذلك بطبيعة الحال عن طريق تعميق هذه الأفكار وإثرائها ، أما الفن الحديث فهو يعمد على العكس من ذلك إلى أن يضعنا موضع التساؤل أمام كل الأفكار التى رسبها فى أذهاننا العرف والتسليم المتواتر بالأشياء التى ألفنا أن نراها يومًا بعد يوم ، وذلك بقصد كسر القوقعة التى يمكن أن تحبسنا فيها « العادة » فتفقدنا الإحساس بطلاوة الحياة ونضارتها ذلك الإحساس الذى يبدأ فينا أطفالا نتلقى ظواهر الوجود بدهشة ومتعة ، فنهلل لمرأى فراشة أو صوت دراجة ، ويموت فينا كباراً عندما تنطفئ فى قلوبنا براءة الطفولة وفضولها تحت ركام من رتابة الحياة اليومية وانشغال مقبض باهتمامات نفعية فحسب ، لهذا كان الفنان الحديث شديد الاكتراث بالعودة إلى مناهل الإحساس الجمالى الأولى ، فيصور كطفل أو كإنسان بدائى ينفض عن كاهله كل المعارف القاموسية ، ويزلزل سلميًا

كل أسوار المدينة ، ويعمد إلى أن يحير العين والقلب إزاء المسلمات المتواترة ليكتشف ، ويكتشف معه جمهوره ، فى الأشياء جوانب خفية غير معروفة بعد . وذلك على الأخص – وهو مافعله التكعيبيون كثيرًا – بتخليص الأشياء العادية مثل العلب وآلات الموسيقى والأقداح والمناضد والكراسى ، من إسار معانيها المتعارف عليها خلال استعمالاتها النفعية ، ووضعها فى تكوينات جمالية بحتة ، كما عمد البعض إلى ذلك أيضاً بإلقاء الأشياء فى روابط تثير فى النفس غرابة ، وتبعث على التساؤل فى مفهوماتها . ومن هذه الروابط المحيرة لقاء بين مظلة وماكينة خياطة على منضدة تشريح وهذا مافعله السيرياليون كثيراً منادين بأن « الجميل فحسب هو الغريب حقاً » ، وإذ يحلو للمصور السيريالى أن يثير فينا البلبلة إزاء الموجودات الواقعية فإنه يقودنا إلى مواجهة المجهول حيث لايكون للأشياء معانيها المألوفة .

إن الطبيعة بالنسبة للتصوير الحديث ليست أنموذجاً ينقل نقلا حرفيًا ، بل هى شكل يستعار ، لحن تجرى عليه تنويعات ، مادة خام تصقل وتحور ، دعوة إلى التأمل والاستقصاء والإدلاء بالتعليقات ، ولنذكر فى هذا المقام نصيحة وجهها المصور السويسرى « بول كلى » إلى أحد أصدقائه من مدرسى الرسم فى مدرسة إقليمية ، إذ قال له : اصحب تلامذتك إلى الطبيعة ، اجعلهم يرون الفراشة وهى تفتح جناحيها وتتنقل ، والشجرة وهى تورق ، والعصفور وهو يطير . اجعلهم يعاينون عملية الخلق فى الطبيعة ، حتى يصبحوا خلاقين مثلها .

وجدير أن نلاحظ فى هذه العبارات أن المصور الكبير لم ينصح زميله المدرس بأن يدرب تلامذته الصغار على النقل الحرفى من الطبيعة ، بل نصحه أن يوجه انتباههم إلى عملية الخلق فى الطبيعة ، وكيف تتم ، والحق أن المصور الحديث وإن كان مرتبطاً بالطبيعة فإنه لايرى أن ارتباطه بها هو أن يكون عبدًا لها وناقلا عنها ، بل هو يرى أن احتذاءه بالطبيعة يكون بخلقه للوحته كما تخلق الطبيعة ظواهرها .

الطبيعة إذن فى المفهوم الحديث للتصوير هى نقطة انطلاق ، يبدأ منها الفنان فى تشييد لوحته بحرية ، أوبعبارة موجزة هى دعوة إلى الخيال ، وعلى ذلك فلكى يوصل الفنان الألوان إلى أقصى قوتها ومضائها يجد فى نفسه الحاجة إلى أن يتحلل من تلك التى أودعتها الطبيعة فى موجوداتها المرئية ، وأن يعدل فيها ، بل وأن يضع نقائضها أحياناً ، فإذا كانت التفاحة الطبيعية صفراء أو حمراء مثلا فقد يجد الفنان الحديث نفسه – كما فعل الوحشيون – منقادًا بدافع من إحساسه اللونى إلى أن يصور تفاحات بنفسيجية ذات ظلال خضراء مثلا .

وكثيرًا مايستبيح المصور الحديث أيضًا أن يتجاوز الحدود المحوطة بالأشياء ليجرى فرشاته فى أرجاء اللوحة ناشرًا ألوانه بغير تقيد بالحدود الخارجية لجزئيات تكوينه الفنى ونجد ذلك كثيرًا فى لوحات المصورين الفرنسيين « فيرنان ليجيه » ، « وراؤول دوفى » ، فتأخذ الفرشاة وألوانها اتجاهات أفقية أورأسية غير معتدة بالمنظر المرسوم ، وتصبغ من اللوحة مساحات لاتحدها التفاصيل المصورة . وتتشكل الألوان عند مصورين آخرين مثل « بيكاسو » « وفيون » ، بطلاقة فى مساحات دائرية ومثلثة ومربعة ومستطيلة لاتستمد أصولها إلا من حساسية الفنان ومن خلجات روحه فحسب ، وهكذا يتحرر اللون من وظيفته التقليدية ليصبح مجرد تشكيلات جمالية لاضابط لها من المنطق العقلى ، وهو المنطق الذى يواجه كل شىء بكلمة : لماذا ؟

وبالمثل فإن الرسم أيضًا يجد نفسه قد تحرر بدوره مما يتيح له أن يكشف عن كل فصاحته بلا تقيد أو تزمت ، ومع بقاء الخط تصويريًا إلى حد ما ، أى يسجل أشكالا مرئية ، على حين يكون اللون مجردًا فإننا نصل إلى قراءة اللوحة الحديثة بطريقتين : تأسرنا الألوان أولا ، وتستحوذ على اهتمامنا البصرى ، ثم نتطرق إلى تمعن الرسم ، وبذلك يجذبنا اللون والخط معًا ويقودانا مما هو مبتكر ومبتدع إلى

ماهو مستخلص من الملاحظة الواقعية ، ويحملانا مما هو يمكن إثباته بالواقع إلى مالا يمكن أن يدرك إلا بالشعور ، وبعبارة أخرى ينقلنا العمل الفنى الحديث من بُرد صوت العصفور مثلا إلى صوت كيان يحاكى الطائر المغرد .

ولما كان شكل الأشياء يعالج بحرية لاتقل عن حرية اللون فقد أصبح « التحوير أو التحريف من السمات المميزة للفن الحديث ، سواء كان ذلك فى مجال التصوير أو فى مجال النحت ، والواقع أن الشكل عند الفنانين المعاصرين البارزين أميل إلى أن يكون مبتكرًا من أن يكون مجرد شكل أجرى عليه التحوير أو التحريف ، وفى هذا المقام نذكر محاولات التبسيط الأربية التى قام بها نحاتون مثل الرومانى « قسطنطين برانكوزى » للوصول إلى جوهر الشىء موضوع العمل الفنى ، ونسمعه يقول « عندما ترى سمكة فى الماء فإن الذى يعلق ببالك هو سرعتها ولمعان جسمها وانسيابيته وهى تخترق اللجة » . ثم يمضى الفنان الرومانى قائلا « حسناً ، لقد شغلت بأن أعبر عن ذلك تماماً ، وقد جاء تمثال « برانكوزى » [السمكة] تحفة فى هذا الصدد ، ولايقل عن ذلك تمثاله البرونزى الذى صنعه عام ١٩١٩ « للطائر فى الفضاء » .

وبالمثل نجد ذلك الجهد الخلاق لإعادة تشييد الأشكال الطبيعية لدى نحاتين معاصرين آخرين نذكر منهم الإنجليزى « هنرى مور » بأشكاله الضخمة التى توحى بتأثير الزمن والعوامل الطبيعية فى المادة ، والفرنسى « هنرى لورن » بتماثيله المستوحاة من الحركة التكعيبية ، والسويسرى « البيرتو جاكوميتى » بشخوصه النحيلة الطويلة التى توحى بعذابات البشر وعزلتهم الأليمة .

الإنسان فى التصوير الحديث

تعرض الفن الحديث – بسبب الحرية التى مارسها مصوروه إزاء الحقيقة المرئية – إلى انتقادات عنيفة ، واتُّهِمَ على الأخص بفقدانه كل حب واحترام للإنسان . وأشار الكثيرون إلى ما سموه « بالنزعة التدميرية » فى الفن الحديث وذهب الخصوم إلى أن الحركات الفنية منذ أوائل القرن العشرين إنما هى أعراضٌ لانحراف خفى وغير محدد الدوافع إلى الهدم والتحطيم ، وقيل أيضًا إن « التفتيت » الذى غلب على الفن الحديث ليس إلا انعكاسًا لما طرأ من تفتيت مماثل فى قيم الحياة وحقائق العلوم .

ورد مؤيدو الفن الحديث على خصومه دهشين من أن يقتصر الانتباه إزاء لوحة أو تمثال على الحطام من زاوية الصورة الطبيعية ويقصر عن تبين عامل التشييد من زاوية الخلق الفنى ، ثم تساءلوا عن الدليل على أن المصور قد فقد اليوم حبه

للكائنات ، فقد يحب المرء بيتًا قديمًا تربطه به ذكريات ومع ذلك لا يصوره مثلما يراه الآخرون ، بل يبدل فيه ويغير طالما أن الحب ذاته دافع إلى التغيير والتبديل ، إن ما يشعر به المصور نحو الناس والأشياء يمكنه أن يعبر عنه بالطريقة التى يعبر بها الموسيقى عن أحاسيسه ، أى باستخدام « البدائل » فيترجم المصور عواطفه وانطباعاته إلى ألوان وأشكال مقصودة لمغزاها لا لما فيها من محاكاة . وإذا لجأ المصور إلى هذا النهج لترجمة أحاسيسه فهل فى ذلك ما يلام عليه ؟

على أن النزعة المزعومة إلى التدمير فى الفن الحديث قد تجلت على الأخص عند تصوير الإنسان ، وذهب النقاد المعارضون إلى إعلان السخط على تلك التصاوير المنفرة التى لا يبدو فيها التشويه الفنى عملا تلقائيًا نابعًا من القلب مثلما كان عند « الجريكو ، وتولوز لوتريك ، وفان جوخ » ، بل عملا مدبرًا نابعًا من إرادة مبيتة على التهجم والانتقاص من نبل الصورة الإنسانية ، ويمضى أولئك المعارضون إلى الشكوى المريرة من أن المصورين والمثالين المحدثين لم يقدموا لنا سوى شخوص شاحبة مصدورة علاها الهزال أو مقعدة مشوهة ، ارتسمت البلاهة على قسماتها زائغة النظرات ، متوترة العضلات نافرة العروق شعثاء الشعر . وبعبارة موجزة إن الإنسان فى أعمال الفنان المعاصر غالبًا ما يكون نزيل المصحات العقلية والنفسية وغيرها من دور المرضى وملاجئ العجزة والمشلولين . وقد عمد النازيون – وكانوا من ألد أعداء التيار الحديث فى الفن – إلى كسر شوكته وتشويه دعوته بإجراء المقارنات الضافية بين الوجوه والأجساد فى لوحات المعاصرين وعلى الأخص فى لوحات التعبيريين الذين لقوا من النازية صنوف العذاب والتحقير ، وبين الصور المستخرجة من سجلات المرضى والمصحات المختلفة ، ولاشك أن الكثيرين قد اقتنعوا بصحة هذه الاتهامات والافتراءات ، واستقر فى روعهم حقًا أن هذا الفن الحديث هو « فن منحل » على ما وصفه به الأعداء ، وأيدوا حملات التشهير

والمقاومة ضد هذا التيار الملوث الهدام .

وليس ثمة من ينكر أنه بالنسبة لمن يريد أن يكون التمثال أو اللوحة نسخة طبق الأصل من النموذج المنقول ، فإن فن القرن العشرين يكون فى نظره قد أولى التشويهات البدنية اهتماماً بالغًا . على أن الأمر فى تصوير القرن العشرين ليس فى كل الأحوال مجرد مستنسخات للواقع فحسب . فعندما يُجَزِّئ الفنان التكعيبى الوجه إلى مساحات هندسية صغيرة ذات زوايا حادة فهو لا ينقل الواقع . ولهذا فلا يجدر أن نحكم على عمله بالمعايير التى نحكم بها على عملية النقل عن الواقع ، لأن الفنان يهدف إلى إجراء عملية تحليل للسطوح وتوفيق بين الأشكال الأصولية . وهو عندما يرسم شخصًا يحاول أن يختصر الهيئة الإنسانية إلى الأشكال الخالصة وهى الأشكال الهندسية . فالوجه ليس وجها ، والذراع ليس ذراعًا ، والعنق ليس عنقًا ، بل هى كلها فى نظره أشكال هندسية مخروطية ومكعبة وأسطوانية . وإذا انتقلنا إلى مصور تعبيرى فإننا سنجده يعمد إلى الجور على الشكل الإنسانى الواقعى . فربما استطالت قامة الإنسان المرسوم بما يقترب من صورته فى مرآة غير مصقولة الصنع ، وقد تنكسر قسماته كما لو كان ينظر إلى وجهه فى ماء بئر أو غدير . وقد تمتد ذراعه حتى تطول السحب ، وقد تقصر ساقاه حتى يكاد يكون قد انغرس فى الأرض أو غاص فى الطين مما يذكرنا بشخصية « السيدة وينى » فى مسرحية الأيرلندى « صموئيل بكيت » بعنوان « الأيام السعيدة » (١٩٦٣) وإذا كانت تآكلت القسمات بعض الشىء فمن عنف الصراع المتأجج فى الأعماق . إن المصور التعبيرى الحديث يستخدم النموذج الإنسانى على الأخص ليقدم لنا أشكالا جائرة وخطوطًا كأنها جروح مزقتها سكين حادة ، وألوانًا كأنها أمواج متلاطمة فى ليلة احتجب عن سمائها القمر . وهو إذ يكسر أغلال الشكل الواقعى وينفض عبئه عن عاتقه إنما يطلق العنان لروح أمضها الألم ، وأحاسيس ألقت عن وجهها قناع

التقاليد وآداب السلوك وأفكار حبيسة تنطلق من قماقمها مردة وأشباحًا تزأر وتهدد فى وجه العدم .

وقد كان للفنان التعبيرى المعاصر سلف عظيمٌ توطدت بينهما عبر السنين أواصر وثيقة ودفينة هو الكريتى الذى استوطن أسبانيا فى القرن السادس عشر ، المصور « دومنيكوس ثيوتوكوبولوس » الملقب « بالجريكو » أى « اليونانى » (١٥٤١ - ١٦١٤) الذى نظر إلى جسم الإنسان على أنه عقبة لكنه أيضًا الوسيلة الوحيدة أمام الروح لتعبر عن نفسها . وكلما تأملنا شخوصه أحسسنا بخوف ميتافيزيقى ، بخوف هائل مما بعد الواقع ، وتقفز إلى مخيلتنا قوى الظلام ، كل شخوصه تبدو كما لو كنا نرى صورها منعكسة على مرآةٍ عرافٍ يتكرر ظهورها كما لو كانت قد بُعثت بفعل السحر . وهكذا وجد الفن قوته البدائية المتمثلة فى بعث الموتى ، لكن هذه الأجسام التى بُعِثَتْ إلى الحياة تنقصها الرقة والبراءة والحرارة الإنسانية ، لقد قال الأب « بانيز » عن « القديسة تريزة » « إن تريزة كبيرة من قدميها حتى رأسها ، لكنها من الرأس وما فوقها هى هائلة بشكل لا مثيل له » وهذه القامة غير المرئية للإنسان هى التى اجتهد « الجريكو » فى تصويرها طوال حياته . وقد كان هذا المصور العملاق الأب الروحى بحق للتعبيريين الجدد الذين أفرغوا فى تصاويرهم نظرة تشاؤمية إلى الحياة ولعل فى مقدمة التعبيريين الكبار فى التصوير الحديث النرويجى « ادفارمونش » (١٨٦٣ - ١٩٤٤) صاحب (الصرخة) و « النظرات التى تنضج برعب بهيم لا يدرك كنهه » والمكسيكى « كليمنت أوروزكو » صاحب التصاوير الحائطية على جدران الكثير من الجامعات والدور العامة فى الأمريكتين .

وعلى أى حال ، فإن الشىء الذى يجب أن نسلم به بصفة عامة هو أن الإنسان لم يعد ذلك المخلوق المهيب ذا الشأو البعيد الذى كان عليه بالنسبة لأساتذة الفن القدامى . فما من مصور محدث يدقق ويتمعن فى تفاصيل وجه شخص من

الأشخاص اليوم مثلما كان يفعل مصور مثل الهولندى « فان أيك » (١٣٩٠ — ١٤٤١) ، ما من مصور يشغل اليوم مثل الألمانى هولبين (١٤٩٧ — ١٥٤٣) بأن يبرز الطبقة الاجتماعية التى ينتمى إليها الشخص المصور والمقام الذى يشغله فى عصره ، وذلك بالتركيز على الثياب التى يرفل فيها والأنواط والقلائد والنياشين التى يتشح بها ، والرياش والأثاث الذى يحيط بها .

على أن من الخطأ أيضًا أن نعتقد أن « فن البورتريه » أو فن رسم الوجوه قد ترك كله اليوم للمصور الفوتوغراف ، إلا أنه من الطريف أن نعقد مقارنة سريعة بين « بورتريهات » مصور تقليدى مُجيد هو الأسبانى « ديجوفيلاسكويز » (١٥٩٩ — ١٦٦٠) وبورتريهات النمساوى المعاصر « أوسكار كوكوشكا » الذى كان واحدًا ممن تعرضوا لتهجمات النازيين . وقد كرس « كوكوشكا » أغلب نشاطه الفنى للبورتريه ، على أنه يقودنا فى لوحاته إلى أكثر زوايا القلب الإنسانى اضطرابًا وقلقًا ، وأغلب الشخوص التى يقدمها لنا هذا المصور هى شخوص نخر فيها القلق ومزق مهجها ، ومن المصورين القدامى لن نجد من يشبهه سوى الأسبانى « فرانشيسكو جويا » (١٧٤٦ — ١٨٢٨) الذى يتسلل بدوره إلى الأعماق ويهتك الحجب ، ويعمد إلى تعرية النفوس بكل جسارة وقسوة .

وقد قامت نظرية كل من « كوكوشكا » و « جويا » على اكتشاف الذات المخبأة التى لا يبوح بها الشخص المصور بمحض اختياره وهذه بالذات يجب أن تقتنص بغتة فى غفلة من الشخص المصور ، وفى لحظة من اللحظات يتزلق فيها ويفقد تحفظه وعندئذ يسقط « القناع الزائف » وتظهر الشخصية عارية . إن ذلك الكشف لا يتم بالتعاون بين المصوِّر والمصوَّر ، بل بصراع يخوضه المصوِّر مع نموذجه أو إن شئنا الدقة ضد نموذجه .

إن الشخص الذى يأتى ليصوره الفنان يريد أن يصور الفنان صورته على ما يود

أن يكون عليه لا على ما هو عليه فى الواقع ، وبالرغم من أن « جويا » يحلل بكل عناية دقائق الوجه حتى فى عيوبه الخَلْقية (وهو الأمر الذى استهوى أيضًا مواطنه المعاصر لنا « بابلو بيكاسو » وعلى الأخص فى لوحته الزرقاء لوجه « سيلستين » المرأة ذات العين الواحدة) فإنه يشق طريقه أيضًا إلى اللاشعور ليستخرج من أعماق النفس الطبيعة الحقيقية للمرء بما فى ذلك عيوبه ونقائصه التى يحرص على إخفائها .

أما « فيلاسكويز » فقد كان مصورًا موضوعيًّا يرسم الشخص كما يراه ، أى على الوضع الذى يريده الشخص نفسه ، ولا يتطرق إلى رسم ما لا يريد الشخص أن يكشفه عنه ، ولذلك كان التفاهم بين « فيلاسكويز » ونموذجه ممكنا والود متصلا . أما « جويا » وأتباعه وهم كثيرون فى صفوف المصورين المعاصرين فيختلفون عن « فيلاسكويز » فى هذا المقام ، فهم يتسللون إلى أعماق النموذج ولو بالرغم عنه لكى يكتشفوا الشر الذى فى داخل كل امرئ ، الشر الذى يخفيه تحت ستار من مظاهر الطيبة الخارجية . وقد كان من المبرزين فى هذا المضمار أيضًا المصور البلجيكى المعاصر « جيمس أنسور » (١٨٦٠ – ١٩٤٩) بأقنعته وهياكله العظمية ، فقد صور الناس كدمى تمثل رواية هزلية كبيرة .

على أن « جويا » – والحق يقال – كان أكثر تلطفًا عندما كان يصور طفلا من الأطفال وبهذه الروح الحانية العطوف تحركت فرشاة « بيكاسو » أيضًا . ويمكننا أن نلحظ مبلغ الحب المتدفق من قلبه فى لوحته لابنه الصغير مرتديًا ثياب مهرج (١٩٢٤) ، ثم مبلغ انعدام العاطفة إلى حد القسوة والشراسة فى لوحة مثل لوحته « فتيات أفينيون » (١٩٠٧) .

كما أولى المصور الحديث اهتمامه إلى شخوص لم يكن المصور القديم ليجرؤ على تلويث لوحته بهم . وكان أغلب معاصرى « هنرى دى تولوز لوتريك » (١٨٦١ –

١٩٠١) يظنونه مجنونًا لأنه رسم الراقصات والمهرجات والمغنيات والعاهرات ، وعابوا عليه إعراضه عن التقاطيع الجميلة والحركات الرشيقة ، كانوا يقولون : « صحيح إنه يرسم بريشة جياشة بالعاطفة ، ولكنه يرسم مخلوقات ساقطة دميمة » ولكنها فى الحق كانت شروحًا أصيلة للحياة . وهذا هو أعلى مراتب الجمال ، ولو كان قد أحاط تلك النسوة بهالة من الخفر والحياء لبدت رسومه مفعمة بالزيف والجبن ، ولكنه عبر فى شجاعة عن الحقيقة كلها كما تكشفت له . وقد وضع التعبير عن الشخصية فى مقام أعلى من تسجيل التقاطيع الوسيمة والصدق فى مقام أعلى من الملاحة والكياسة . وقد كان « للوتريك » خلفاء كثيرون فى التصوير الحديث آمنوا بأن هناك من الجمال فى حقيقة خشنة أكثر مما فى أكذوبة أنيقة .

وقد كف الجسد الإنسانى الذى طالما هام به إعجابًا فنانو عصر النهضة الكبار من أمثال « ليوناردو دافينشى » (١٤٥٢ - ١٩١٩) ، و « ميكائيل أنجلو » (١٤٧٥ - ١٥٦٤) ، و « رافائيل » (١٤٧٣ - ١٥٢٠) ، فعكفوا على تقصى بنيانه الكامل وتحرى الانسجام بين أعضائه - كف هذا الجسد فى القرن العشرين عن أن يكون الموضوع المفضل لدى فنانيه . لاشك أن ثمة من شُغِلَ به مثل الإيطالى « اميدويومود يليانى » (١٨٨٤ - ١٩٢٠) ، والفرنسى « هنرى ماتيس » (١٨٦٩ - ١٩٥٤) ، اللذين كما رسما وجوهًا لا انفعال فيها ولا عاطفة رسما أيضًا الجسد الإنسانى وعلى الأخص الجسد النسائى فى خطوط انسيابية تنضح رقة وليونة - على أن الجمال البدنى ووسامة الوجه وحلاوة التقاطيع لم يعد يُعْمِلُ لها حساب كبير اليوم على أى حال . إن المصور الحديث لم يعد يكترث بذلك ، أو لم يعد يكترث به القدر الذى كان يكترث به أولئك الكبار فى عصر النهضة ، وقد أصبح المصورون الجدد لا يعيرون تلك الأشياء التفاتًا إما لأنهم يرون أن الجدير بالاعتبار هو الجمال التشكيلى لا الجمال الطبيعى ، وإما لأن هذا الجمال قد أصبح

يبدو فى نظرهم مجرد أكذوبة طالما أن ذاك الجمال الطبيعى أمر يختلف فيه تقديرات الناس أنفسهم . ويكفى أن نذكر فى هذا المقام تصور شعراء العرب القدامى للجمال الأنثوى ، ونقارنه بتصوير الشعراء الرومانسيين والفرنسيين والإنجليز له مثلا .

والواقع أن هذا التغير الجذرى فى مفهوم الجمال يجب أن نقف عنده مليًّا ، ويمكننا أن نبدأ بالإشارة إلى « فينوس » كأنموذج للجمال التقليدى ، ولكن الحق أن الجمال مفهوم حضارى متطور أيضًا . فقد تلتقى بامرأة اكتملت لها كل مقاييس الجمال ولكن لا حياة فيها أكثر مما فى كتلة من الرخام أو الحجر ، وقد تلتقى بامرأة عادية بسيطة وبرغم ذلك تأسرك شخصيتها . كان الإغريق يتطلبون فى قامة المرأة التناسب والانسجام وكمال الخط ، لكن الجمال أصبح له الآن عدة جوانب ومظاهر أخرى ، وتتزايد هذه المظاهر وتتنوع تبعًا للمستويات والمفاهيم الحضارية . كما أن الروابط بين الرجل والمرأة اليوم أصبحت مغايرة لروابطها قديمًا . ولهذا انعكاسه البين على مفهوم الجمال ، فقد أصبحت المرأة فردًا مستقلاً ولم تعد تابعة للرجل بالقدر الذى كانت عليه من قبل .

وقد لا تكون المرأة العصرية جميلة إذن ولكنها جذابة ، فجمال المرأة اليوم ينطوى إلى جانب القيمة الجسدية أو الحسية على قيمة أخرى معنوية ترتبط بالحضارة الحديثة ذاتها على الأخص . وإذا نظرنا إلى النسوة التى صورها الفرنسى المعاصر « فيرنان ليجيه » رأينا عصر الآلة يطل علينا من خلال أجساد ضخمة متينة البنيان ، أعناق كأعمدة صلبة ، شعر منساب مثل صفائح الزنك ، ورءوس مثل كرات حديدية ، نظرات فولاذية ثابتة ثاقبة غامضة ، لا نعرف إزاءها ما إذا كانت هذه النسوة تسمعنا وتبصرنا أم أنها لا تسمع ولا تبصر ، لكن هذه الدمى النسائية على أية حال تجسد تشوقنا إلى الكمال والقوة ، ولهفتنا إلى التحرر من العوز والمرض والشيخوخة .

كما أن هناك مسألة أخرى جديرة بالاعتبار بالنسبة لموقف الفنان الحديث من الجمال ، إنه يستخدم فرشاته وقلمه كثيرًا لإعلان تمرده على الأنماط المستتبة للجمال . ويطرح بشكل جائر أحيانًا السؤال الأبدى ما الجمال ؟ وقد يقدم لنا تصوراته الخاصة ، أو تصورات تحريضية لا تخلو من الإغراب أو تعمد التشويه والدمامة ، حتى يثير فى نفس مشاهده إجابات جديدة وأصيلة . وقد يترتب على تصوراته المبتكرة للجمال أن يفتح آفاقًا رحيبة للمشتغلين بالأزياء والتجميل ومن على شاكلتهم ، ولعل المثل الذى يجدر أن نذكره فى هذا المجال هو الهولندى « كيس فان دونجين » الذى أثارت ألوانه الوحشية البرتقالية والصفراء والخضراء والبنفسجية والحمراء على وجوه نسائه كثيرًا من الابتكارات الخلابة فى الأوساط المعنية .

ولا تنبعث الرؤية الفنية الحقة من الرضاء بالأنماط القياسية المستتبة وتمجيد الذوق المستقر بقدر ما تنبثق من التمرد على الوسط المحيط ، وإذا وضعنا فى الاعتبار أن مفهوم الجمال على خلاف ما قد يبدو للوهلة الأولى من أكثر المفاهيم اختلافًا عليها فإننا نفهم كيف أن مصورًا مثل « بيكاسو » بعد أن كانت نماذجه النسائية فى « الحقبة الوردية » من فنه على قدر مقبول من الجمال الكلاسيكى تحولت منذ لوحته « فتيات أفينيون » تحت تأثير النحت الزنجى والنزعة التكعيبية إلى ابتداع شخوص نسائية على قدر كبير من الدمامة فى نظر التقليديين المحافظين ، ونذكر على سبيل المثل لوحة « ثلاث نساء » (١٩٠٨) ، و « امرأة تمسك بمروحة » (١٩٠٩) ، ثم « نساء على الشاطئ » (١٩٢٣) ، و « الراقصات الثلاثة » (١٩٢٥) ، و « امرأة على مقعد » (١٩٢٧) .

وقد أصبح المصور الحديث ينتمى إلى عصر يرى فيه الإنسانية اتسعت قدراتها وعبودياتها أيضًا ، فقد حققت انتصارات هائلة ولا شك ، بل إن بعض فتوحاتها تجاوز ما كان يتصوره العقل البشرى من قبل . على أن قوى الهلاك والدمار التى

تهدد الإنسانية اليوم أصبحت أيضًا تفوق ما حوّط بها من أخطار فى كل الأزمان السابقة ، ولهذا فإن حماستنا لا تخلو من القلق ، ويقيننا ليس يقينًا لا يتطرق إليه الشك ، بل إن هذا الشك يقتضيه العلم ذاته فى يومنا هذا . فهو يضع مسلماته موضع التساؤل على الدوام مهما كانت غير متنازع عليها فى وقت من الأوقات . وكم من حقائق انهارت تحت سمعنا وبصرنا اليوم ، وكم من أفكار كان يعتنقها القرن الماضى بكل إصرار وأصبحت اليوم خزعبلات تستدر الرثاء .

كما أن معرفة التجارب العلمية فى دقائقها وتطوراتها لا تتأتى فى العصر الحاضر ، إلا لدائرة ضيقة من المتخصصين ، أما بالنسبة للعامة فإن الذى يصل إليهم ويلمسونه فى حياتهم اليومية فهو نتائج تلك التجارب وآثارها فى نهاية الأمر . ونعنى بذلك على الأخص التجربة الذرية التى بدأت فى أوساط الرياضيين والعلماء وانتهى بها الأمر إلى أن بثت فى قلوب البشر عامة إحساسًا مريرًا بالخوف واليأس . هذا فضلا عن أنه كلما تقدم العلم زاد تعقيدًا ، وبث فى نفس الإنسان العادى الإحساس بأنه قوة خارقة تتعداه وتسوده . أن العلم أصبح بالنسبة لنا قدرًا جديدًا لا يقل هولاً ومطالبة بالسجود له من القدر الإغريقى ومن آلهة المجتمعات القديمة .

ومن الطبيعى تبعًا لذلك أن تختلف صورة الإنسان فى الفن الحديث عن صورته فى فنون العصور السابقة التى لم تكن قد عرفت بعد كل تلك الإخفاقات التى عرفها القرن العشرين ، وكانت لا تزال بقادرة أن تؤمن إيمانًا مطلقًا بالإنسان وإمكاناته .

وقد كانت الحياة الاجتماعية فى القرن العشرين أكثر ضغطًا على الفرد باعتباره كذلك . وكثيرًا ما يمضى الإنسان مهملاً غير ملحوظ فى خضم الجموع الزاخرة من البشر . ولهذا فليس بعجيب أن يتحول الإنسان فى كثير من اللوحات المعاصرة إلى مجرد نقطة لون أو شكل مبهم ليس له من قيمة ذاتية . وإذا تأملنا تماثيل الإيطالى المعاصر « البيرتو جياكوميتى » (١٩٠١ – ١٩٦٦) لوجدنا الشكل الإنسانى فيها

مجرد قامة نحيلة فارعة الطول خشنة ، كما لو كانت قد ضغطت من كل جانب حتى أوشكت أن تنسحق ، وهي تمضي بخطى واسعة كما لو كانت تريد أن تفلت من الفراغ الذي يحوطها ويطبق عليها . ونحس هذا الفراغ الجائر حتى في أعمال « جياكوميتى » التي تتألف من عدة شخوص جمع بينها على ذات الأرضية فتبدو في سيرها كما لو كانت ماضية لتلتقى بيعضها بعضًا ولكن لا يتم بينها ، لسبب خفى ، أى لقاء حقيقى ، إنهم أناس منعزلون منطوون على أنفسهم ويحوطهم الغموض ، يسيرون جنبًا إلى جنب دون أن يتلاقى أحدهم بالآخر أو يتعرف بمن حوله ، برغم ما يتبينه المتفرج من أوجه شبه بينهم .

على أن الفرد المضغوط المنتقص من قدره لا يلبث أن يهب متمردًا فيحل محل تقديس الإنسانية بصفة عامة تقديس الفرد فى حد ذاته فيظهر على المسرح الإنسان المنطوى على نفسه المظلم اللا معقول الذى يصيخ السمع لنوازع وهواجس نفسه . ولهذا قيل إن الفن الحديث يعلى كثيرًا صور العقل الباطن على صور العقل الواعى ، ويفسح المجال للتعبير عن الخوف والنوازع المظلمة فى أعماق الإنسان ، وقد كانت التعبيرية ثم السيريالية الخطوات العريضة فى هذا المجال .

وقد يظن البعض أن تصوير النوازع والخيالات القاتمة والمخاوف الدفينة الراسبة فى الأعماق بدعة من بدع الفن الحديث ومجال لم تتطرق إليه فرشاة فنان من قبل ولكن الواقع غير ذلك . فقد عرف الفن فى القرن الوسيط الشياطين والمسوخ ، وقد شُغِلَتْ كثيرٌ من لوحات « الفلاندرى جيروم بوش » ومن بعده مواطنه « بيتر بروجيل » (١٥٢٥ – ١٥٦٩) ، بتصوير الخوف والعذاب الذى سيلقاه الإنسان فى الآخرة ، ثم هناك « جويا » « بمجموعته السوداء » التى تتألف من أربع عشرة قطعة يكاد يغلب عليها اللون الواحد . وكان « جويا » لا يريد أن يلهيك تعدد الألوان عن تتبع الموضوع ذاته ، وفضل أن يعبر بألوان التربة الداكنة عن تلك

الأحلام المزعجة التى تقضى مضجعة .

ومن ضمن « المجموعة السوداء » لوحة ضخمة بالغة الغرابة ومشحونة بالتوتر هى لوحة « مؤتمر العرافات يوم السبت » وأروع ما فى اللوحة تلك الوحدة التى تجمع بين عشرات الشخصيات الجالسة ، تلك الوحدة التى تركزت على الأخص فى نظرات العيون التى تلمع على الوجوه الشريرة كومضات برق خاطف فى سماء ملبدة بالغيوم القاتمة وتجد نفسك تتابع نظرات تلك العيون البراقة لتستقر فى النهاية على الثور الضخم بحدقة عينه اليمنى التى تلمع فى الظلام كعين ميت . وهو يرأس الاجتماع ويخاطب الجمع فى وقار وثقة العارف ببواطن الأمور . ولكن أية معرفة يمكن أن يختزنها رأس ذلك الثور الأسود ؟ أية معرفة تلك التى يمكن أن ينطق بها لسان وحش قاس شرير ؟ وأية نصائح يمكن أن يوجهها إلى تابعاته العرافات لينشرنها بين الناس السذج الذين يؤمنون بكل ما هو مغلف بالغموض والإبهام والأسرار ؟

كان المصور السيريالى المعاصر « ماكس أرنيست » « بغاباته البشرية » مثل « جويا » الذى استجمع شجاعته ودخل إلى غابة أشد هولا من غابات الأرض وأكثر تعقيدًا . دخل إلى غابة النفس البشرية الضارية حاملا فى يده فرشاته محدقًا فى الأرجاء المظلمة العطنة مقتنصًا فى لوحاته الوحوش التى تزأر فى العروق والأفاعى التى تلتف على الأرواح والذئاب التى تعوى فى الصدور .

إن الفنان يعبر عما يحسه هو لا عما يكلفه أو يأمره آخر بأن يحس به ويعبر عنه . ولهذا فإن محاولات بعض الأخلاقيين بوجوب تطهير الفن الحديث من هذه « الرؤى الشيطانية » هي محاولات مقضى عليها بالفشل ما لم يُبْدَأ بتطهير الحقيقة وتزويد الفنان بإحساس جديد للحياة . فمن السهل أن تمنع الفن عن الوجود ولكن ليس بمكنٍ أن تجعله يحيا على الدوام فى الأكاذيب ووفقًا لمنطق ليس منطقه هو .

ولهذا ففى الفن الحديث احتجاج على الكذب والرياء . وإذا كان يبسط أمام أعيننا الدمامة والقبح فى كثير من الأحيان ، فليس ذلك لأنه إنما يحب الدمامة والقبح لذاتهما ، بل لأنه يريد أن يحارب أولئك الذين يلغون فى النفاق والرياء ، وهو ما يدفع المصور الحديث إلى تعبير صريح مباشر ، وفى بعض الأحيان خشن ووحشى . وهو لم يشوه المشهد الواقعى لمجرد الرغبة فى الإثارة ولفت الأنظار أو النيل من نبل الشكل الإنسانى ، بل إنه إنما يلجأ إلى ذلك ليعبر ، مثل « فان جوخ » (١٨٥٣ - ١٨٩٠) ، بقوة عن رؤاه وعذاباته .

الموضوع واللاموضوع فى التصوير الحديث

من المألوف فى الأوساط التشكيلية أن يقابل الحديث عن موضوع العمل الفنى بشيء كثير من الأستخفاف ، كما لو كان موضوع اللوحة التشكيلية أمرا لا يجدر الاكتراث به . ولعل أكثر الأمور تحقيرًا للوحة فى نظر هؤلاء أن توصف بأنها « لوحة وصفية » ومع ذلك فما من أحد من المتفرجين أو من الجمهور سيكترث بعمل لا يجذب اهتمامه ، مهما كانت الكيفية التى رسم بها . قد يكون المصور مهتما بالأسلوب الذى يبنى به لوحته ، بعامل الصنعة الفنية فيها ، ولكن المتفرج أو المشترى لن يجذبه إلى العمل الفنى إلا المضمون الذى تعبر عنه .

ومن ثم كان موضوع اللوحة انعكاسا صادقا للانشغالات الفكرية والروحية للعصر الذى يحيا فيه الفنان .. ولكن هل يمكن أن نتقصى تطورًا تاريخيًّا معينًا لمضامين العمل الفنى ؟

أجل يمكن ذلك ، وهو ما يعنى تقصى الانشغالات الروحية والفكرية للأعمال الفنية على مر العصور. ففى العصر الأوربى الوسيط ، وتحت تأثير اللاهوت البيزنطى ، كان موضوع اللوحة هو عظمة الله ، وقدسية السيد المسيح . وأمجاد القديسين . وأزلية القاعدة الأخلاقية ، وبعبارة موجزة كان موضوع الفن فى ذلك العصر هو التعبير عما فى عمل الخالق من جلالة ومهابة . على أنه ما لبث أن بدأ العالم الغربى ينفتح على الشرق ، فقد شق الإيطاليون وغيرهم من الرحالة الأوربيين طريقهم إلى الشرق الأقصى ، فزار « ماركوبولو » مثلا – وكان معاصرا « لجيوتو » – بقاعًا فى أسيا الوسطى لم يقدر لأوربى أن يزورها بعده حتى منتصف القرن التاسع عشر. وأصبح الشرق الذى كان من قبل هدفا رومانتيكيًا بعيدًا فى متناول يد تجار البندقية . وصارت كثير من بلدان الشرق مألوفة لهم كأية بقعة فى إيطاليا ذاتها .

ظهرت تبعًا لذلك طبقة جديدة من الأعيان جنت ثروتها من التجارة وحلت هذه الطبقة الناهضة محل الأرستقراطية المؤلفة على الأخص من الإقطاعيين ملاك الأرض . وهؤلاء تركز مثلهم الفنى الأعلى فى النمط البيزنطى المتزمت . ومع مقدم هذه الطبقة الجديدة اتجه « جيوتو » وأتباعه إلى استنباط النزعة الإنسانية فى حياة المسيح .

ثم جاءت إلى الغرب الدعوة إلى أحياء التراث الإغريقى ، داعية إلى عزة نفس جديدة . ومع عصر النهضة وجد المصورون أن موضوعهم هو الإنسان ، بكل عنفوانه ، وعلو مقامه ، وكرامته ثم اتسع الموضوع فأضاف عصر الإصلاح إلى اهتمامات الفنان « الإنسان العادى » ثم جاء القرن الثامن عشر فنزع الفن إلى الاهتمام بالإنسان فكرًا وعاطفة . ثم تركز الاهتمام فى أواخر القرن التاسع عشر ، تحت تأثير الرومانتيكية ، على الإنسان الشاعر . ومع تقدما العلوم فى القرن التاسع عشر أصبح موضوع الفن هو ما يراه الإنسان من العالم المرئى ، واستجلاء جوانب

هذا العالم وفقا للقوانين العلمية . وعلى الأخص قوانين الضوء والرؤية البصرية . وعلى أساس من ذلك نمت « الأنطباعية » .

وفى أخريات القرن التاسع عشر وجد الفنان نفسه بحاجة إلى موضوع جديد ، فقد بليت الموضوعات القديمة ، واستنفذت أغراضها مثل ليمونة أمتص رحيقها . وبعد أن كان الكلاسيكيون الإغريق والرومان هم الملهمون الكبار فى عصر النهضة ، فقدوا طلاوتهم وقوة تأثيرهم . فلم يعد الإنسان فى بهائه وعظمته بمقنع كثيرًا . كما بدأ النمط الرومانتيكى سخيفًا ومثيرًا للسخرية . وعلى الأخص بعد أن أفسدته الأكاديمية اللاحقة .

وفقدت الطبيعة بدورها إغراءها للفنان وتأثيرها العاطفى من خلال النظرية العلمية المحايدة الباردة . على أن العلم بدوره ما لبث أن سلب الإنسان حجمه الطبيعى الذى كان له ، فلم يعد المرء مركزًا للوجود كما كان .

ونتيجة لذلك ، وجد الفنان ملاذه منذ بدايات القرن العشرين فى « الفن ذاته » فأصبح موضوع التصوير فى القرن العشرين اللوحة وتشييدها .

وهنا ، مثلما كان الأمر على الدوام ، يعكس الموضوع الانشغالات الفلسفية للعصر . لقد سجل العالم الرياضى الإغريقى « أقليدس » نظريته القائلة بأن أى خطين متوازيين لا يلتقيان ، وبأن أى مستقيم لا يمكن أن يكون له سوى مستقيم مواز واحد فقط ، من النقطة الواحدة . ولكن خلال القرن التاسع عشر دلل الرياضيون على أنه ما من خط يوزاى خطًّا آخر تمامًا . ثم نبتت نظرية « أينشتاين » منذ أن تخلى عن الفكرة القديمة القائلةبأن الخط فى حالة الحركة يساوى فى الطول ذات الخط فى حالة السكون . وقد توصل الفنانون المحدثون إلى نظريتهم فى الفن من خلال فكرة قريبة من هذه ، وذلك بالتخلى عن الفكرة القائلة بأن الصورة هى بالضرورة صورة لشىء مرئى . ومن هنا أمكن للفنان الحديث أن يعتدَّ بتشييد

لوحته كموضوع لفنه . وبالتالى أن ينتج كل تلك التصاوير المثيرة التى عرفها القرن العشرين .

إن الفن التجريدى هو نتاج لذات التطلعات التى أوصلت إلى نظريات العلم الحديث ، وإلى مشيدات المهندسين والمعماريين المعاصرين . تولد التجريد فى التصوير الحديث ، عن حاجة ملحة إلى الانطلاق والإبتداع ، شأنه فى ذلك شأن الفن الحديث بصفة عامة الذى لا محل لأن نقتطع منه التصوير ونقصيه عنه . والحق ، إنه مهما بدت أول لوحة تجريدية صورتها فرشاة «كاندينسكى» عام ١٩١٠ جريئة ومتهورة ، حتى فى نظر مصورها ذاته ، فإننا إذا نظرنا بعين التأمل الى الحركة التصويرية خلال العشرين أو الثلاثين سنة السابقة عليها لبدت تلك اللوحة متوقعة إلى حد بعيد ، فإن فكرة كل فن جديد هى غرس سابقتها من الفنون .

على أن الخطوة الحاسمة إلى التجريد لم يقدم عليها كثير من المصورين البارزين قبل عام ١٩٥٠ ، ذلك لأن الاتجاه التسجيلى لم يكن آنذاك قد نضب معينه بعد .

ويجب أن نلاحظ أن من الناس من ارتضى الفن التجريدى على أنه مجرد اتجاه زخرفى . وإذا كان بعض نتاج الفن التجريدى ، مجرد أعمال زخرفية حقًّا ، فإن ثمة أعمالاً تجريدية كثيرة تضعنا إزاء حقيقة إنسانية زاخرة وعميقة ، فإن الخيال والملكات وروح الابتكار ليست أقل تمثيلا للإنسان من ملكة الملاحظة والتسجيل .

وهل يكون الإنسان أكثر إنسانية عندما يقلد ويحاكى عما إذا كان يبتكر ويخلق ؟ لماذا تعتبر اللوحة التجريدية أقل إنسانية من مقطوعة سيمفونية ؟ إن الشكل معبر عن الفنان الإنسان مثلما تعبر عن الراقص حركاته الإيقاعية ، سريعة كانت أو بطيئة ، هوجاء أو رشيقة .

إن للشكل إذن أهميته فى ذلك ، ويمكن أن يتخلى عن تسجيل الواقع دون أن يكون خاويا أو عبثيًّا . فما الذى يجذبنا إلى شكل زنبقة على غصن ، أو منظر غروب

على شاطئ البحر مثلا ؟ أن التكوينات اللونية والأشكال الخالصة هى حقائق بدورها . وهى حقائق جمالية جديدة ، تطالب بأن تعتبر كذلك .

وقد أثبتت التجريدية المعاصرة أنها قادرة على التعبير عن مدلولات متنوعة وعواطف متباينة . على أنه إذا كانت بعض الأشكال التى يقدمها الفن التجريدى تقترب من الأشكال الطبيعية . مثل الأشكال الميكروبية التى تتجلى للناظرين خلال عدسة المهجر . فلا يجدر أن نخلص من ذلك إلى أن المصور التجريدى قد اتخذ من تلك الأشكال الطبيعية أنموذجًا يحتذى به لزامًا . وإنما يجب الاعتراف فقط بأن هذه أو تلك من الأشكال التى تبتكرها التجريدية ليست غريبة عن عالم الطبيعة إلى ذلك الحد الذى قد يتوهمه البعض ممن للطبيعة عندهم مدلول جد زائف .

وفضلا عن ذلك . فما هى هذه الأشكال التجريدية ؟ ألم يبتكرها الإنسان الذى هو بدوره جزء من الطبيعة . هو وملكاته وروحه وحواسه وخياله وعقله . بل وأحلامه أيضًا ؟

إن الفنان التجريدى فى هذا المقام أنموذج حى « لأسطورة سيزيف » . فالمصور التجريدى كلما اجتهد أن يتفادى بفنه الواقع وجد ذلك الواقع قد ارتسم فى لوحاته من خلال إمعانه فى الابتعاد عنه .

كان مطلوبا من الفنان فى وقت من الأوقات حتى يكون تجريديًّا ألا يحيل إلى العالم الخارجى ، وألا يثير من خلال أشكاله وألوانه أية ذكرى لذلك العالم . ومن ثم كان كل شرح للعمل الفنى أيضًا يربطه مباشرة بتجارب الحياة أمرًا محرمًا . أو كان يشك فى صحته على الأقل . إلا انه إذا كان من غير المقبول أمام لوحة تجريدية أن يبحث المشاهد فى أجزائها عن أشياء واقعية مما يصادفها فى حياته اليومية . فليس أمرًا غير طبيعى أن تثير التفاصيل التى أودعت فى اللوحة ذكريات عاطفية لأمور حدثت للمشاهد فى ماضى حياته . ذلك أن المشاهد هو فى النهاية كائن حى وله

ماض عاش فيه .

أما بالنسبة إلى معرفة ما إذا كان العالم الخارجى قد تدخل فى عمل الفنان فقد أثبت التطور الحديث لمفهوم الفن التجريدى أن هذه ليست مسألة ذات بال ، وكثيرًا ما يمكن أن نحدد على سبيل القطع واليقين ما إذا كانت رؤية الفنان قد أختلطت بواقعه أو تطهرت منها تماما ، وما إذا كان ما ظهر فى عمله من أشكال أشبه بالأشكال الطبيعية ليس إلا مجرد مصادفة وتوارد خواطر . فهناك من المصورين من تحقق للوحاتهم كل سمات التجريد – حتى الهندسى منه – ومع ذلك يجاهرون بأنهم لا يصورون إلا إذا أثارتهم الحقيقة المرئية بشكل أو بآخر .

وهناك من المصورين من تجعلك لوحاتهم تفكر فى الواقع ، ومع ذلك فهم يعلنون أن اهتمامهم الوحيد هو خلق تكوين تشكيلى متمتع باستقلاله تمامًا عن الحقيقة المرئية ، وأنهم لم يلتقوا بالطبيعة المشابهة إلا فى أواخر عملهم ، أو على الأقل بعد أن يكونوا قد خاضوا فيها شوطًا بعيدًا .

وأخيرا ، هناك من المصورين من يجتازون التجريد إلى المحاكاة دون أن يجدوا أن ثمة هوة سحيقة تفصل بين الأسلوبين .

وعلى ذلك فإذا كانت التجريدية قد فُهمت على نحو ضيق فى أول الأمر فإن مفهوم التجريدية قد اتسع بحيث لم تعد قاصرة على النأى عن كل ما يمت إلى الواقع بصلة سواء من بعيد أو من قريب . وأصبح المصور الذى يترجم أفكارًا أو أحاسيس أو انطباعات ، أو يخلق إيقاعات مستوحاة من مشاهد الواقع يعد بدوره تجريديًا طالما أن اللوحة التى ينجزها لا تقوم على موضوع يمكن أن يذكر مثيله فى الطبيعة .

قلنا إن من المصورين من لا يتخذون الطبيعة نقطة ابتداء ، ولكنهم ينتهون إلى الاعتراف بها . فمن التجريديين من يبدءون بوضع ألوان وأشكال خالصة . وتؤثر

هذه بعضها على بعض وتثير المشاكل الفنية أمام الفنان ، وتومئ له بالحلول ، فيمضى إليها ويتجسد الحوار المتبادل بينهما وبين المصور فى أرجاء اللوحة . وهكذا تتبلور ببطء واقعة تصويرية لا تستجيب لأية صورة مسبقة ، ولا تترجم أى إحساس محدد ، ولكنها تتغذى من خبرات شتى مر بها المصور فى حياته .

وفى المرحلة الأخيرة من العمل يستحوذ على اهتمام الفنان عنصر من عناصر اللوحة . ويزوده بتسميته لها ، وهذه التسمية لا تعنى فى الغالب إلا وجه الشبه الذى اكتشفه الفنان بين ما ابتدعه وبين الواقع . وهذا يعنى أن هذه التسمية لو كانت متفقة مع اللوحة ، وأمكنها أن تلخص مدلولها ، أو على الأقل تهيئنا لإدراكها بمزيد من السهولة ، فإنها ربما كانت تفسيرًا ذاتيًّا من قبل المصور أيضًا وفى هذه الحالة فإنها بدلا من أن تكون مفتاحًا للوحة تكون مجرد لافتة أو علامة مميزة فحسب ، ونصبح فى حل من أن نفسر اللوحة على النحو الذى يتراءى لنا ، حتى إذا كان مخالفا للتسمية المقترحة .

على أن الجمهور كثيرًا ما لا يستسيغ هذه الحرية المعطاة له فى فهم اللوحة وتفسيرها . بل يجب أن نقول أنه يعتبر هذه الحرية أمرًا ليس مسموحًا له ، ذلك أنه ينعى على الفنان أنه إنما يقصد بالتسمية المقترحة التمويه عليه ، وجعل العمل أكثر غموضًا .

إلا أن اللوحة على أى حال شيء أكثر رحابة وأكثر تعقيدًا من أية تسمية تطلق عليها . إنها خلق فنى أى أنها قران موفق بين الصنعة المتقنة والقريحة الملهمة . وبعبارة أخرى فإن اللوحة مزيج مما يمكن للكلام أن يجاهر به وما يعجز الكلام أن يفصح عنه . بل إن فصاحة اللوحة انما تتجلى على الأخص عندما ننسى تسميتها ، وعندئذ تكشف اللوحة عن كل مكنوناتها ، وتصبح فى كل لحظة ذات مغزى جديد .

وبعبارة أخرى يجب أن نشيح عن اسم اللوحة التجريدية ، ونعمد إلى استشفاف التكوين التشكيلى فيها ، فنتذوق التلوين : نضارته ووضاءته ورقته ، وأن نتابع الرسم ، ونستشعر حيوية الخط : صرامه المستقيمات ، ودقة المنحنيات ، وحدة الزوايا ، وأن نمضى إلى الالتقاء بشخصية الفنان ، وبالواقع الذى أثرى إحساسه الفنى .

لقد وضعنا فى النصف الأول من القرن العشرين أمام طبيعة محكومة مطورة ممسك بزمامها بواسطة الإنسان . ولهذا لم تخل لوحات ذلك النصف الأول على أى حال من اجتماع العاطفة بالتفكير. على أنه قد ظهر اليوم من الفنانين من يريد أن يقصى التفكير على مجال اللوحة إقصاء تامًّا ، ويحاول أن يحذو حذو الطبيعة فى طاقتها الوحشية اللا عقلية ، فنجد من النحاتين من لا يعمد مثلا إلى صقل تماثيله ويتركها بمظهر الخامة الأولية فتبدو سطوحها مثل جذور الشجر أو قطع الصخر أو الحجارة التى تقذف بها الحمم البركانية . بل ونجد من المثالين من يشيد تماثيله من مجرد تجميع كتل صلبة يتحاشى قدر الإمكان إدخال أى تعديل على طبيعتها . فيستعمل قطع الحديد الخردة مثلا ويكتفى بلحامها لبناء التشكيل الذى يريده فتبدو أعماله كأنها حطام صدئ يتخذ شكل تجمعات شوهاء ممسوخة ولا معقولة .

وكذلك فإن من المصورين من لا تقدم لوحاته إلى الناظر إليها غير لقاءات متخبطة من البقع والطين والخطوط الهوجاء إذا أوحت بشىء فبأعشاب شعثاء فى حديقة لم يقربها بستانى منذ أمد بعيد ، أو بسحب هائمة فى سماء مثل الكهوف ، أو بحوائط علاها العطن ، وقد توحى أيضًا بالدخان فى بطون المداخن ، وبالصدأ والوحل والتراب والطحالب العالقة بالصخر ، وبالأرض المحروثة ، والأحشاء ، وجذوع الشجر . وقد يحدث أيضًا أن يحتذى الفنان الحديث بالطبيعة عندما تحطم المادة ، فلا يصور لنا إلا مواداً قذرة ، ممسوخة ، إنما توحى بأكوام الطين ترسب

على الأشياء بعد أن انحسرت مياه الطوفان مخلفة وراءها شتى صور الدمار .

وقد تقدم الباحثون بتفسيرات عديدة لهذه النزعة المتفشية بين كثير من المصورين المعاصرين . وربما كان أحد التفسيرات الجادة فى هذا المقام هو القول بأن الفنان الحديث كثيرًا ما يكون غير قادر على التأقلم بالحضارة المحيطة به ، فينفث فى ألوانه ورسومه لواعج التمرد المعتمل فى أعماقه ، ويستخدم فنه كمحاولة رومانتيكية للهرب من وطأة الحضارة فيلقى برؤاه فى أحضان المادة التى لم تمتد إليها قبضة الحضارة أو نفضت يدها عنها ، محتفيًا فى لوحاته بالطين والصدأ والحطام لأنها طرف النقيض من تلك الأشياء اللامعة المجلوة المعبقة التى تضعها الصناعة الحديثة فى متناول أيدينا اليوم

فى مواجهة الشىء النافع غير المستهلك الذى صقلته آلات المصانع يعلى المصور الحديث كثيرًا من شأن النفايات التى أهملها المجتمع وأسقطها من حسابه ، وربما أمكن للمصور الحديث من خلال معالجة موضوع المادة المنفية أن يصل بفنه إلى أبعاد إنسانية تثير فى النفس إحساسًا دفينًا بما فى الوجود كله من دراما عارمة تتولد من ذلك التضاد الصامت الأبدى بين المجد الذى مصيره إلى زوال والنفى المحكوم به على ما كان براقًا مشتهى يومًا ما .

ومن المظاهر التى من هذا القبيل أيضًا ، ولكنها أقل تطرفًا وبأسًا ذلك الشغف المعاصر بكل ما هو قديم من الأشياء مثل الكتب والإثاث ، وكل القطع الأثرية وشبه الأثرية التى يحيط الإنسان الحديث نفسه بها فى داره أو مكتبه ، كما لو كان الإنسان الحديث يشق عليه أن يقطع وشائجه بأصوله القديمة .

ويمثل التجريد عند بعض المصورين العود إلى « التعبيرية » الأبدية ممثلة فى عدم الاطمئنان إلى العقل ، والإيمان بأن اللامعقول هو حقل الثراء الحقيقى ، والتشوق

إلى ما لا يحد وما لا حدود له . وفى هذا المقام تطالعنا عبارة فناننا الراحق « رمسيس يونان » إن العلم الحديث ليقامر بالعقل سعياً للتوصل إلى ما لا يمكن أن يتصوره عقل . وإن الفلسفة الحديثة لتقامر بالمنطق شوقاً للكشف عما لا يمكن أن يبلغه منطق ، وإن الفن الحديث ليقامر بالصور والرموز والأسماء أملا فى التعبير عما لا يمكن أن تهتدى إليه لغة من اللغات . وهذا التحليق . وهذا الغموض ، وهذا الانطلاق – هذه الحرية التى ربما لم تكن إلا وهماً من الأوهام . هى كل مايستطيع أن يفخر به الإنسان » .

ولهذا فقد رأينا من المصورين المعاصرين من يرسم صورًا يترك فيها فرشاته تتجول بغير هدف . كأنما عقله الباطن هو الذى يحركه . وعندما يسعى المصور إلى التعبير عما أحس به إزاء الطبيعة فإنه لا يفعل ذلك عن طريق نقل أجزائها ومحتوياتها التى تقع عليها عيناه . بل عن طريق وضع الألوان والخطوط المعادلة لأحاسيسه إزاء الطبيعة ، ومن ثم يخلق فى النهاية لوحة هى فى الوقت ذاته استرجاع للحقيقة المرئية وخلق تشكيلى خالص .

هل يقلل من قدر لوحته بعد ذلك أن يبقى استرجاع المتفرج للحقيقة المرئية التى ألهبت حواس الفنان أمرًا متعذرًا بغير الاستعانة بالتسمية التى أطلقها على لوحته ؟ ليس هذا بالأمر المستغرب على أى حال فى مجال كثير من الأعمال الفنية ، وعلى الأخص فى مجال الموسيقى ، فهل يستطيع المستمع إلى مقطوعة مثل مقطوعة « السحب » « لكلود ديبوسى » أن يستخلص موضوعها من مجرد متابعة ألحانها دون معاونة من الاسم الذى أطلق عليها ؟ وإذا كانت الإجابة على هذا التساؤل بالنفى ولا شك ، فهذا ما يحدث بالنسبة للتصاوير التجريدية أيضًا . وإذا كانت اللوحة التجريدية لا تحدد بدقة ما توحى به فلأنها بدلا من أن تقدم صورة محددة للوجود تحاول أن تقدم لنا صورة متعددة الجوانب ، دائبة التغير والحركة مثل

الوجود ذاته ، وثرية بكل الغوامض التى يحتويها ، وتقودنا إلى أن نتبين أوجه الشبه بين كثير من الأشياء التى تبدو فى النظرة الجامدة للوجود غير متشابهة .

وقد كان الفضل الأكبر للتجريدية الحديثة أنها أعلنت فى الوقت المناسب أحقية الفنان فى الانطلاق . وقد عرف أولئك المصورون الذين آثروا الحرية الحقة دون أن يترددوا فى التهور أو اللامبالاة – عرفوا كيف يتحملون مسئولية استخدام هذه الحرية لإثراء التراث الإنسانى .

وليس بالإمكان أن ننكر أن ثمة شيئًا موضوعيًا وإيجابيًا فى ذلك الاهتمام الذى أولاه كثير من المصورين غير الملتزمين للأشياء المتواضعة التى لا نوليها اكتراثًا كبيرًا فى حياتنا اليومية ، ونعتبرها تافهة أو منفرة أو غير جديرة بالالتفات إليها . والحق أن إحدى مهام الفن الأصيل أن يكشف لنا نواحى الجمال فيما لا يلفت الأنظار إليه ، فيجلو لنا بذلك مواطن الجمال فى كائنات كنا نخطئ الحكم عليها أو نسىء تقديرها من قبل . وهنا نلحظ الجهد المبذول لتوسيع دائرة ما هو جميل بلفت الأنظار إلى قطاعات من الحياة والطبيعة لم تكن تعد من الجمال فى شىء من قبل .

قد ينتقص استبعاد الشكل التقليدى من قدر العمل الفنى ، ولكن هذا النقص يعوضه الفنان الحديث كثيرًا باستخدامه اللون ومعالجة سطوحه به . على أننا فى لوحات بعض التجريديين نجد أنها ليست فحسب غير نظامية الشكل ، بل وينقصها اللون أيضًا . على أن مؤيدى هؤلاء المصورين اللاموضوعيين واللاشكليين واللالونيين يقولون إن رائد المصور الحديث أن يذهب اليوم إلى ما هو أبعد من التصوير .

والواقع أن التجريدية لم تكشف عن كل إمكاناتها إلا بعد وفاة كل من رائديها الكبيرين « موندريان ، وكاندينسكى » فى عام ١٩٤٤ . لا شك أن بالإمكان أن نقول إنه إلى جانب المتمين إلى « التجريدية الهندسية أو المعمارية » هناك ممثلو

« التجريدية الغنائية أو التعبيرية » أو بعبارة أخرى نجد من ناحية أولئك التجريديين الذين انتحوا جانب التشييد ، ونجد من ناحية أخرى أولئك التجريديين الذين أفرغوا فى التجريد مكنونات صدورهم . هناك أولئك الذين لا يعترفون إلا بصرامة العقل ، وهناك الذين لا يعترفون إلا بطلاوة القلب . إلا أننا يجب على أى حال أن نحذر أيضًا المبالغة فى تبسيط الأمور . ففى داخل كل من هاتين الطائفتين فوارق لا يستهان بها بين أفراد المصورين ، كما أن هناك من المصورين التجريديين من يعارضون النقيضين المتطرفين .

لنرى أعمال كل من الإيطاليين « مانيللى وبيتورينى » . إن الأشكال التى يصورها كل منهما هى أشكال هندسية منتظمة . على أن أشكال الأول صارمة واضحة الحدود ، كما لو كانت مقتطعة من صفائح معدنية . كثير من الزوايا الحادة والمثلثات مدببة الأطراف ولا استدارة فى الأركان . أما عن اللون فقد تعمد المصور أن يكون باردًا جافًا . وإذا ظهرت قوى متعارضة فى اللوحة فهى مسيطر عليها ، كما لو كانت فى قبضة آلة عتيدة . إنه فن نابع من عقلية معمارية تتحكم فيها المعادلات الرياضية والتجارب التكنيكية .

أما تصاوير « بيتورينى » فهى على العكس من ذلك لوحات شخص يحب الدقة إلا أنه يهوى الانطلاق أيضًا . الأشكال غير مختنقة بين خطوط خارجية . ويولد الشكل عادة من تضاد الألوان التى تمتاز بقدر كبير من الرقة والطلاوة . والضوء الذى يشع منها يمتاز بشفافية وعذرية تذكر المتفرج باليوم الأول للخليقة ، حيث كان كل شىء بكرًا وطُهرًا ، نورًا يضىء القلب ، ولا يعمى الأبصار .

وفى مقدمة التجريديين المعاصرين « جان بازين » (المولود عام ١٩٠٤) سعى إلى توفيق بين الإنسان وعالمه ، وتأكيد دوام العالم المرئى . ونقل إلى معاصريه الإحساس بالفرحة والرضا الذى يغمر الفنان فى حضرة الطبيعة . وقد أفرغ بازين

كل ذلك فى لوحات ليريكية ديناميكية توحى – دون أن تكون مناظر طبيعية بحتة – بالأشجار والسحب والبحر والسماء والزرع .

وقد استفاد « بازين » فى بناء أسلوبه بالزجاج الملون على نوافذ الأبنية فى القرون الوسطى – لا من أجل الظفر بالإلهامات الروحية ، بل لاستكشاف تأثير الضوء ذى الألوان الخالصة . وتشبه الخطوط السوداء المحوطة بالمساحات اللونية فى لوحاته القضبان الحديدية على النوافذ . إلا أنه عمد مع الوقت إلى التلطيف من البناء التشكيلى الجامد فى سبيل مزيد من بقع الألوان المتداخلة غير المحاصرة .

وقد نمى « جان لى مول » (المولود عام ١٩٠٩) أسلوبًا نصف تجريدى مع الاهتمام بالرمزية التى عرضها من خلال مناظر شبه طبيعية مفعمة بومضات من الضوء مثل لمعان الجواهر فى الغرف المظلمة . وهو ما نجده أيضًا عند مصور آخر هو « راؤول اوباك » (المولود عام ١٩١١) وعند « الفريد مانيسيه » (المولود عام ١٩١١) فقد طعم مشاهده الطبيعية التجريدية بعلامات ورموز قاتمة .

وقد حاول « بييرتال – كوت » (المولود عام ١٩٠٥) ، أن يعبر من جانبه تعبيرًا تشكيليًّا عن غير المرئى ، ولم يوجه اهتماماته إلى الغوامض الكامنة وراء المدنية الحديثة بل إلى قوى الطبيعة ، فأعطى فى لوحاته شكلا ملموسًا للريح والظلال من خلال تجربة الوجود فى الطبيعة ، على أنه لجأ فى أعماله الأخيرة أيضًا إلى تجسيم قوى الطبيعة غير المنظورة فى رموز وعلامات إيحائية . كما وجد منطقًا داخليًّا لفنه جرفه إلى التجريد .

أما « جوستاف سينجيه » (المولود عام ١٩٠٩) فقد بدأ تكعيبيًّا وأراد أن يلتزم التعبير عن العالم المنظور ، إلا أنه بدأ بالمشاهد الطبيعية ليمضى فى النهاية خارجًا عن عالم البشر والأشياء ، مستفيدًا من درس « بول كلى » القائل بأن مجرد الخاطرة العابرة قد توصل الفنان إلى لوحة متكاملة حافلة بالمعانى والإيحاءات .

ومثل « سينجيه » بنى « موريس استيف » (المولود عام ١٩٠٤) أعماله التجريدية على التجربة التكعيبية السابقة مستخدماً الخطوط الخارجية لتحديد أشكال يشغلها بألوان فاترة ، موحياً إيحاءً خفيفاً إلى الناس والأماكن والمبانى والأشياء .

أما الأسبانية « فيرا داسيلفا » (المولودة عام ١٩٠٨) فقد استخدمت أيضا اسلوبا شبه تجريدى يوحى بالطبيعة دون أن يكون طبيعيًّا . وموضوعها المفضل هو مناظر المدينة فى خطوط أفقية وطولية تأسر بينها المساحات والفضاء والميادين والشوارع وحلبات المبارزة . وكانت هذه المساحات فى أعمالها الأولى ذات مسحة سيريالية . فنجد مدائنها مكتظة بشخوص مثل الشخوص التى تهيم أطيافها فى الأحلام الصامتة . على أنه منذ عام ١٩٥٠ تحررت رؤيتها الفنية من النكهة السيريالية ومضت شباكها الخطية إلى آفاق أكثر تجريدية أو على الأقل أكثر عمومية وانبهاماً . وتعد « داسيلفا » واحدة من جيل من المصورين بدءوا بنوايا طبيعية . فاستخدموا التجريد وطبقوه على موضوعات طبيعية . إلا أنهم وجدوا أن لوحاتهم أوغلت بهم فى النهاية بعيداً عن الطبيعة الملموسة كلها .

والذى فعله هؤلاء المصورون هو فى الواقع تنمية لمنطقهم الداخلى أكثر منه توسيعاً لنظرتهم إلى الوجود . على أن الذى جعل فنهم مقبولاً هو أن هذا المنطق الداخلى جاء أصداءً وانعكاسات للعالم الخارجى . والحق أن السِّمة التى ميزت عالم ما بعد الحرب أن وجود الأشياء أصبح أقل أهمية من ذى قبل . واحتلت محلها قوى غيبية . فقد وعدت الطبيعة البشر مثلا بطاقة حيوية من لا شيء . وانتهى بها الأمر إلى إشهار تهديد مهول فى وجه كل البشر بالدمار الشامل . أى بدمار كل الأشياء ومن ثم هذه الأشياء زائلة . والتى لا تزول هى القوى الخفية . هى الطاقة غير المرئية . إذن . عالم المحسوسات زائل تافه . ويجب أن يقصيه الفنان من مجال

اهتمامه ، وأن يركز على ما ليس بزائل ، وهى تلك القوى الكونية التى شغل بها جداً « فرانز مارك » من قبل . ومن قبيل القوى الكونية أيضًا العواطف والفكر البحت ، والملكات الروحية الخفية فى الإنسان . ولهذا رؤى أن تحتل هذه مكانًا لائقًا فى لوحة المصور الحديث ، كما أن سُبُلَ الاتصال بين الناس قد أصبحت إلكترونية إلى جانب كبير فى هذا العصر ، وقل الاتصال من خلال الكلمة المتفوه بها أو المكتوبة ، ثم هناك تلك المعادلات والاختبارات العلمية والنظريات التى لا يكاد يتصورها العقل العادى ، كل تلك الأمور التى ظهرت فى هذا العصر وأثرت فى حياتنا هى بدورها عوالم غير واقعية جديدة على الفنان ، وعليه ارتيادها بفرشاته وقلمه . وهذه هى العوالم التى ارتادتها « فيرا سيلفا » وجيلها من الفنانين ، وينعكس العالم الجديد فى أعمالهم لا بطريقة موضوعية ، بل كتجربة حياة من خلال الحدس والإلهام على الأخص .

على أن أكبر المصورين الذين استفادوا من التجربة التكعيبية ومضوا بها إلى نجاح باهر فى مجال التجريد هو المصور ذو الأصل الروسى الذى استوطن باريس « نيقولا دى ستائيل » (المولود عام ١٩١٤) وقد مات منتحرًا عام ١٩٥٥ فى الوقت الذى بدأت فيه نسمات النجاح والشهرة تداعب روحه المجهدة الممزقة . وبينما كان معاصرو « دى ستائيل » يبدءون من الطبيعة وينتهون إلى التجريد فإنه تحرك فى الاتجاه العكسى ، بانيًا لنفسه أول الأمر أسلوبًا تجريديًا ، ثم مطبقًا إياه بعد ذلك على المشاهد الواقعية كما فى مجموعته الشهيرة عن الموسيقيين ومجموعته عن لاعبى الرياضة .

وإذا وقفنا أمام « روجيه بيسيير » (المتوفى عام ١٩٦٤) ، فستطل علينا الطبيعة من لوحاته ، فها هى خضرتها كلها ، وها هى أضواء الربيع ، وها هو عبير الخوخ والتفاح يعبق الآفاق ، وها هى السماء الزرقاء خلف أغصان الشجر ، وها هو

غروب الشمس بسحره وأسراره. على أن كل هذا ليس له من أهمية قدر ما للطريقة التى يحس بها الفنان كل هذه الطبيعة، والنحو الذى يترجم به أحاسيسه وانفعالاته. ولم يكن بيسيير من أولئك الذين يدعون الاستحواذ على الأشياء أو السيطرة عليها، بل هو يقترب من الكائنات بتواضع وينحنى عليها، ويركع بجوارها يداعبها بوله خفى. ويبقينا الثراء اللونى عند سطح اللوحة على الدوام، ولكننا نحس بأعماق خفية حتى فى أكثر الألوان قربًا.

وصفوة القول، أن المصورين التجريديين قد اعتمدوا أيضًا على كثير من الموضوعات الواقعية إلا أن ذلك لم يحملهم على التضحية بالرغبة العارمة فى أعماقهم لتجاوز الرؤية البصرية، ومع ذلك ليس من هو أشد حرصًا على المطالب التشكيلية من التجريديين المخلصين. كما قد يحدث أيضًا أن يصور التجريدى لوحة دون أن يكون محكومًا بموضوع ومع ذلك فإن الفرار التام من العالم المحوط به أمر غير ممكن. فالطبيعة موجودة بشكل أو بآخر على الدوام فى اللوحات التجريدية وهى تتجلى فى هذه اللوحات على الأخص كشىء معاش، أو كنتيجة لقاء بين حساسية دينية (ليس بلازم أن تكون مسيحية)، وروح منشغلة بالتضاد بين النور والظلمة. وفى كثير من اللوحات التجريدية نجد أن الضوء يخوض معركة، ويجاهد لاختراق الظلمة، وحينما ينجح يخرج من هذه المعركة ممزقًا، وتظل الظلمة التى تحوطه تهدده بأن تخنقه من جديد. ومن هنا نجد فى اللوحات التجريدية توترات تتحالف مع ظلال القلق الباقية دوامًا فى هذه اللوحات (على الرغم من كل ما فى اللون من جمالٍ وإغراء و... التكوين من اتساق) لترقى بالتجريد فى التصوير إلى مستوى الدراما الموجودة فى المسرح الحديث أيضًا.

كيف تقرأ صورة

يقول الفيلسوف المعاصر « أرنيست كاسيرر » فى « مقال عن الإنسان » عام ١٩٥٣ « إن الإنسان لا يمكن أن يهرب من إنجازاته . وهو ما عاد يعيش فى عالم مادى فحسب ، بل يحيا فى عالم من الرموز أيضًا . إن اللغة والأسطورة ، والفن ، والدين جوانب من عالمه المعنوى . ومن هذه الخيوط المنوعة يغزل عالمه الرمزى . ذلك النسيج المعقد المستقى من تجربته الإنسانية » .

ويمكننا أن نعرِّف « الرمز » بأنه ذلك الذى يوحى بشىء آخر ، بفضل وجود علاقة من نوعٍ ما بينهما . والرمز على الأخص يكون علامة مرئية تومئ إلى شىء غير مرئى . وذلك كما يرمز الأسد إلى الشجاعة . أو كما ينبئ اللون الأبيض عن الطهارة . والأحمر عن الحب . والأخضر عن السعادة . وإذا كانت هذه الرموز رموزا عامة . فإن هناك أيضاً رموزاً خاصة لا يدرك مراميها إلا الفنان نفسه . على

أنه يمكن أن تعتبر الرموز كلها أيضاً رموزاً خاصة وذلك متى وضع فى الحسبان أن ما من شيء له المعنى ذاته بالنسبة لشخصين . وعلى سبيل المثال فإنه إذا قرأ قصيدة أو شاهد لوحة أكثر من شخص فقد يصل كل منهم إلى معانى قد لا يصل إليها الآخر ، وذلك لأن لكل تجاربه وخبراته وذكرياته وأحاسيسه التى تجعله يجرى على العمل الفنى أو الأدبى إسقاطات خاصة ، بل وقد تكون أيضاً إسقاطات شديدة الخصوصية . وعلى الرغم من أن الرموز الخاصة لا توصل إيماءاتها مباشرة إلى المتلقى ، إلا أنها على أى حال غنية فى مضامينها ، فهى تفصح عن الشخصية ، وتكشف عن الخصال والأمزجة ، إنها تزيح الستار عن اهتمامات الفنان الراسخة ، والأفكار المستحوذة عليه .

وكما اتصفت بعض حقب الفن بطبيعيتها وتسجيلها للواقع الملموس ، اتصفت بعض حقب الفن أيضًا بثراء رموزها ، ويبدو أن « الرمزية » قد نمت اليوم مع تزايد اهتمام العصر بالعقل ودوره فى إدراك العالم . فقد كان القرن التاسع عشر أشد التصاقاً بالواقع ، وأكثر اعتداداً بالنقل الحرفى ، وكان ذلك بسبب التعويل الكبير على وجهة النظر العلمية ، وقدرتها على أن تعطينا صورة للعالم ، كان لا زال بالإمكان تبين معالمها . على أن القرن التاسع عشر ذاته لم يخل من فنانين رمزيين ، وربما كان أعظمهم المصور الفرنسى « أوديلون ريدون » الذى ولد عام ١٨٤٠ وتوفى عام ١٩١٦ . وقد كتب ريدون يقول « ما من أحد يستطيع أن ينكر علىَّ إضفائى الإيهام بالحقيقة على أكثر ابتداعاتى الواقعية . وأصالتى كلها تتركز فى أننى وضعت منطق المرئى فى خدمة اللامرئى » .

وقد كان وضع « المرئى فى خدمة اللامرئى » الشغل الشاغل أيضاً لواحد من أهم مصورى القرن العشرين وهو الإيطالى « جورجيو دى كيريكو » الذى ولد فى اليونان عام ١٨٨٨ وفقد أباه فى سن مبكرة ، وأيًّا كانت مأساته الأسرية ، فقد

ظلت رؤيته متجهة نحو الماضى . ونجد فى لوحاته بحثاً قلقاً عن أمن مفقود ، وكثيراً ما نلتقى فيها بأحاسيس شخصية لتهديدات عدوانية تكاد تغيب عن أنظارنا وإن كنا نلمس وجودها من خلال ظلها الملق داخل المشهد المصوَّر . ويكاد القلق الذى ينهش أعماق الفنان يتضرع بأن يبقى كل شىء على ما هو عليه ، ولا يخطو ذلك الشخص العدوانى إلى إطار الرؤية فينفِّذ تهديده ويقع المحظور . ولهذا اكتست لوحات « دى كيريكو » بسكونية تضطرم بقلق مضمر ، ويهيب بنا أن نضرع معه بألا يحدث مكروه . وفى لوحات هذا الفنان أيضًا نجد سكون المشهد مغلفًا بضياء ساعة متأخرة من أصيل امتدت على الأرض ظلاله . ومع مقدم الليل الوشيك سيخطو الشبح الخنى خطوته ويضرب ضربته القاصمة ويضحى كل هذا المشهد السكونى ظلا أسود .

وقد استخدم « دى كيريكو » الأشكال المعمارية فى مدن قديمة خلت ميادينها وشوارعها أو كادت من البشر للإيحاء بقلق ممض وعزلة خانقة . أما تلك البواكى المتراصة فى خط لا نهائى فتقود إلى ضياع . كما أن الساعات الحائطية التى نراها فى لوحاته ترمز إلى الزمن الفالت . ولعل « الزمن » هو الانشغال الأكبر إن لم يكن الأوحد لهذا الفنان المحير . ويمكننا أن نطلق على لوحاته جميعاً عنواناً واحدًا هو « لقد فات الأوان » . وربما نكاد نسمع صوت الفنان يهمس من وراء بواكيه قائلا « كيف مضى الوقت سريعًا . كيف مضت السنون وولت . ضاعت منى الأيام بسرعة . إن الليل لم يأت بعد ، لكن مجيئه أصبح وشيكًا » . وهو يريد أن يهيب بنا قائلا « ودعها ، ودع شبابك وسعاداتك التى تضيع منك إلى الأبد » . أو ربما نسمعه يقول « تقف الأيام مثل صف من البواكى تمضى متباعدة . يبعث مرآها فى النفس الشجن » . وغالباً ما نرى فى الأغوار البعيدة قطارًا يمضى بصفيره ودخانه مبتعدًا فيرمز إلى « الفراق » وهو ما نجد الفنان يطلقه ، عنوانا لواحدة من أهم

لوحاته . والشخص الذى نجده فى هذه اللوحة يقف فى الخلاء المحيط به قلقاً تائهاً . دون أن يتبين لنفسه وجهة أو مقصداً . بل وحتى المنظور كله يبعث فى الوجدان إحساساً بالغربة .

أى انطباع تستقيه من لوحات « دى كيريكو » ؟ هل أنت مُسيّر أم مُخيّر ، هادئ البال أم تستبد بك الهواجس ، برئ أنت أم يقض الإحساس بالذنب مضجعك ؟ هل لك من مخرج أو مفر ؟

هل توقظ تصاوير « دى كيريكو » بداخلك من قريب أو بعيد بعض ذكريات خاصة ؟ ربما كان جديرًا بالاعتبار إزاء هذه اللوحات أن نتبين كيف يمكن أن تتأثر مشاعرنا بصور أشياء لم تدخل حياتنا قط . هل استطاع المصور أن يصوغ تجربته الخاصة على نحو يخاطب فى أعماقك تجربة خاصة بك ؟

لاشك أنك وأنت تقلب هذه الأسئلة ستجد نفسك تطرح مشكلة « الرمز » فمن خلال أشياء ملموسة خاصة أو عامة استطاع « دى كيريكو » أن يُثير فيك مسألة « الزمن الفالت » وما يعنيه ذلك بالنسبة لنا . إنه يصور « الأماكن » ولكن الدلالة هى « الزمن » إن ما لا يمكن أن يرى يجب أن يعرض من خلال ما يمكن أن يرى . وليس هذا بالأمر الهين . وهى إحدى المهام الشاقة التى آلى التصوير الحديث أن يأخذها على عاتقه .

وتعتبر « الطفولة » بالنسبة للكثرة الغالية من الجنس البشرى أيام سعادة مباركة . على الأقل من خلال تأمل الماضى من موقع الحاضر. وكثيرًا ما امتُدِحَ الكبار بأنهم لازالوا مثل الأطفال لم تفسدهم الحياة . ونرى « شاجال » يترجم هذه الحقيقة فى أعماله ، فيبدو مفرط الحنين إلى طفولته التى أمضاها فى قريته ، وهو فى هذا المقام يبدو مختلفًا عن « دى كيريكو » الذى يغمس استرجاعه للماضى فى قلق مؤرق . ويحكى لنا « شاجال » فى لوحاته عن طفولته ببراءة الشاعر وصراحته ،

وينطلق « شاجال » على سجيته فيحكى فى لوحاته – مثلما فعل القصاص الدنماركى الكبير « هانز كريستيان أندرسين » – العديد من ذكريات طفولته الطلية . يعيش الإنسان والحيوان فى لوحات « شاجال » جنباً إلى جنب يجمعهما عالم واحد ، وهو ليس عالماً ماديًّا فحسب ، بل هو عالم نفسى أيضاً ، وبينهما اتصال يمكنّهما من التفاهم ، بحيث أن الثور قد يتذوق نكتة يلقيها قروى ، أليس الحيوان شخصاً ، وهناك ما هو حيوانى فينا نحن أيضاً؟ ويكشف لنا « شاجال » أن الحيوان والبشر على قدم المساواة ، والبيوت يمكن أن تنقلب رأساً على عقب . قد يعتقد الكبار أنهم أدخلوا النظام على العالم ، ولكن الطفل والحيوان يعرفان حقيقة الوجود أفضل من الكبار ، كما يمكن أن نستمتع لدى « شاجال » أيضاً بالاستخدام الاعتباطى للألوان . إن الألوان مثل الأشكال تأتى معكوسة ، أى توضع حيث لا يجب بحسب المفاهيم العقلية أن توضع . ولكن عند « شاجال » ليس هو العقل ما يوجه الفنان ، إنها رؤياه الداخلية ، وذكريات طفولته القديمة . وعندما يصبغ رأس الرجل باللون الأخضر ، فذلك لأن البقرة التى تشاركه اللوحة ترى رأسه على هذا اللون . وللعنزة عين إنسان ، على حين أن للإنسان عين ذئب . وليس ثمة ما يمنع إذن أن ترتسم على شفتى الحمل ابتسامة بريئة أو مكيرة . إننا هنا من جديد إزاء إشارات تومئ إلى علاقات يغلفها الغموض . أو بعبارة أخرى إننا إزاء رموز مغرقة فى الذاتية .

وإذا انتقلنا بعد ذلك إلى لوحة « لبول كلى » (١٨٧٩ – ١٩٤٠) ، بعنوان « حول السمكة » رسمها عام ١٩٢٦ فقد تبدو لنا الرموز التى تحتويها مغرقة فى الذاتية أيضاً ، ولكن فلنحاول أن نفك طلاسمها ونقرأ مراميها . يعرض لنا الفنان فى لوحته عدداً من الأشياء تبدو مثل الأشياء الزهيدة التى يجمعها طفل يحشو بها جيبه ، لكنها بالنسبة له هو ذات قيمة كبيرة . وقد كان « كلى » حقًّا طفلا كبيراً . ويبنى من

طفولته غير المتخلى عنها فلسفة تربوية ثرية ، ورؤية للوجود من أجدر رؤى الفن الحديث استحقاقاً للاهتمام .

ولنبدأ بالسمكة التى تتوسط اللوحة . وعلينا أن نذكر ونحن ننظر إليها أن « بول كلى » فى شبابه الباكر رحل إلى إيطاليا للدراسة ، وكان من أكثر ما علق بخياله فى هذه الرحلة متحف الأحياء المائية بنابولى . ويدعونا « كلى » بسمكته أن نذكر أن الحياة الإنسانية ذاتها وفدت من البحر . وأنه ذات يوم موغل فى القدم كان عالمنا بحرًا محيطاً بنا . وأن الحياة على اليابسة إنما تبدأ بسمكة خرجت من الماء . وقد عنى « كلى » كثيرًا فى لوحاته أن يصور لنا الأعماق البحرية بإضاءاتها الغامضة ، وقد وجد فى ذلك مجالا مناسباً ليقدم رموزًا تومئ إلى عالم الفانتازيا الصامت ، الذى تتدفق فى العقل على الدوام أمواجه . ويمكننا أن نترك المتفرج بعد ذلك يجوس بعينيه فى الرموز التى تتضمنها لوحة « بول كلى » المذكورة ، ويفعل المثل بالنسبة للوحاته كلها . ويكفى أن نقول للمتفرج إن الفن الحديث يتضمن دعوة إلى المشاركة ، وذلك بأن يستخلص كل إزاء هذا النوع من اللوحات – وهى ليست بالقليلة – المعانى والانطباعات والأحاسيس التى تتفق مع مزاجه وذكرياته الخاصة عن العالم . ولا يمكن أن يحدث إجماع على معنى واحد لعمل من هذه الأعمال ، التى تظل حوارًا مفتوحاً إلى أقصى حد بين المتفرج والفنان . وقد تمضى هذه اللوحات فى بعض الأحيان إلى سوء الفهم أو الانحراف عن دلالاتها الأصلية ، بل وإلى إعطائها من المعانى ما لم تدر بخلد الفنان قط ، ولكن هذا داخل فى إطار اللعبة أيضاً ، ويقول أستاذنا صلاح طاهر ، وهو فنان عصرى بحق ، إنه يستمتع كثيرا بالاستماع إلى التفسيرات التى يدلى بها بعض الذواقة من المتفرجين لبعض أعماله ، وقد يصل الأمر – على حد قوله – أن تكون هذه التفسيرات أكثر عمقًا مما عناه هو نفسه برموزه التشكيلية .

ومهما أوغلت رموز الفنان فى الذاتية وأغرقت فى الغموض ، فإنها لا تتأبى على تفسيرات المتفرج المدرب على عملية التذوق ، ويقول « بول كلى » – فى محاضراته المطبوعة عام ١٩٤٨ « عن الفن الحديث » – إن الفنان ، ربما كان عن غير تعمد منه ، فيلسوفاً ، وإن لم يكن – مع المتفائلين – يعتبر هذا العالم أفضل العوالم التى يمكن أن توجد ، وإنه ليس من الرداءة حتى يكون غير صالح أن يتخذه الفنان أنموذجاً إلا أن الفنان يعتبر هذا العالم فى شكله الحاضر ليس العالم الممكن الوحيد . ولهذا فهو يراجع بعين نفاذة الأشكال المكتملة التى تضعها الطبيعة أمامه . وكلما زادت نظرته تعمقاً أمكنه أن يمد رؤيته من الحاضر إلى الماضى وإلى المستقبل ، وما يستحوذ على اهتمامه أكثر من أى شىء آخر هى عملية الخلق ذاتها ، أو بعبارة أخرى فإنه يتعلق لا بالصورة الطبيعية فى حد ذاتها ، بل باعتبارها عملية تكوين أفضت إلى الشكل الموجود .

إنك يجب أن تسأل نفسك أمام لوحة من لوحات الفن الحديث بشجاعة – ولكن بحصافة أيضًا – هل أنت موافق على ما يقدمه لك الفنان ؟ يجب أن تدلى لنفسك بالإجابة ، ولا تخف من أن يسخف أحد برأيك ، فأعمال الفن الحديث تختلف عن الروائع الكلاسيكية . فإذا كانت هذه الأخيرة لا تحتمل الجدل الكثير ، فإن أعمال الفن الحديث إنما صيغت لتتقبل الهجاء والمديح ، على قدم المساواة .

فلنقتحم عالماً خاصًا

فى العشرين من أبريل من عام ١٩٧٨ بلغ المصور الأسبانى الكبير « جوان ميرو » الخامسة والثمانين من عمره واحتفلت الأوساط الفنية والأدبية فى أسبانيا والعالم أجمع بهذه المناسبة .

ويُعَدُّ عالم « جوان ميرو » التشكيلى من أكثر العوالم ذاتية واستغلاقاً على الفهم العادى . وإذا كنا قد دعونا المتفرج فى الفصل السابق إلى الوقوف أمام لوحات الفن الحديث والإدلاء برأيه فيها دون ما تكلف ، فإن لوحات « جوان ميرو » تدعونا باعتبارها نماذج من التصوير الحديث إلى ذلك . وسنتخذها فرصة كى نبين للقارئ كيف أمكننا أن نفهم بمعايير ذاتية نواحى الجمال والطرافة فى عالم الفنان الحديث .

التحق « جوان ميرو » بمدرسة الفنون الجميلة ببرشلونة فى الرابعة عشر من

عمره . ثم ما لبث أن آثر أن ينفرد بالعمل بعد أن حذق أساليب الصنعة ، وكان من حسن حظه أن تلقاه « دالمو » مدير واحد من أهم بيوت الفن فى برشلونة ، ونظم أول معرض لأعماله عام ١٩١٨ . وقد تأثر « ميرو » فى أول عهده « بفان جوخ . والوحشيين » . وعلى أثر إقامة قصيرة بباريس عام ١٩١٩ حيث تعرف بمواطنه « بيكاسو » انتقلت إليه عدوى التكعيبية ، ولكنه اكتشف أنها لا تتفق مع عشقه للون وضجره بالخطوط الصارمة وكراهيته للعقلانية وميله إلى الحدس . وقد اهتدى إلى حقيقة ما يريد أن يقوله بفنه من خلال ارتباطه بالشعراء الباحثين عن عالم أكثر طلاوة من الواقع . وفى عام ١٩٢٤ التقى بالشعراء الفرنسيين « بريتون ، والوار ، واراجون » وفى هذا العام وقّع أولى لوحاته الذاتية المتجردة عن محاكاة الحقيقة المرئية ، كما وقع إعلان السيريالية الذى أصدره « أندريه بريتون » . وفى نوفمبر ١٩٢٥ اشترك « ميرو » فى أول معرض للجماعة السيريالية .

وقد تضمنت أعماله الباكرة فى حجر الجماعة الوليدة كل مقومات التطور اللاحق لفنه الذي اشتهر به ، بأشكاله التقريبية ونقاط ألوانه الثقيلة وأرضياته المعتنى بها ، وأيضاً بشطحات خياله ، وحبه للدعابة ، ونضارة عواطفه ، وقرابته الوثيقة بفن الغابة الأفريقى وهنود البرارى الأمريكية ، ورموزه وإيماءاته التى راح يرسّخها حتى بلغ بها قمة النضج . وفى عام ١٩٢٨ عرض لأول مرة فى الولايات المتحدة ، وفى عام ١٩٣٢ صمم المشاهد والملابس لباليه « لعب الأطفال » الذى قدمته فرقة باليه « مونت كارلو » . وكان قد اشترك من قبل مع « ماكس ارنيست » فى تصميم المناظر والملابس لباليه « روميو وجوليت » لحساب « ديا جيليف » مدير فرقة الباليه الروسى عام ١٩٢٥ . وفى عام ١٩٣٧ صمم لوحة ضخمة لمعرض باريس الدولى ، واضطر إلى مغادرة فرنسا عام ١٩٤٠ إزاء الزحف النازى إليها . وعاد إلى بلاده حيث انصرف إلى ممارسة التصوير والليتوجراف والخزف والخشب

الملون . وفى عام ١٩٤٧ سافر إلى الولايات المتحدة لأول مرة حيث نفذ كثيرًا من الأعمال الفنية . وعندما عاد إلى أوربا عام ١٩٤٨ وزع وقته بين باريس وبرشلونة ومضى صيته يذيع فدُعِىَ لتصوير لوحة حائطية لجامعة هارفارد عام ١٩٥٠ . وزين بالخزف حائطين بمبنى اليونيسكو فى باريس عام ١٩٥٧ ، وأقام له متحف الفن الحديث هناك معرضاً شاملا لأعماله عام ١٩٦٢ .

وليس فى حياة « ميرو » ما هو ملفت للأنظار ، كما أنه لم يحاول أن يزين هذه الحياة بما يستهوى الجماهير من فضائح أو تصريحات مثيرة أو مغامرات صاخبة أو مواقف شاذة مثلما فعل مواطنه ومعاصره « سالفاتور دالى » . إن « ميرو » رجل هادئ ، صموت يخلد إلى العزلة ، وعلى الرغم من أن محبى فنه يسلطون الأضواء على أعماله إلا أنه هو نفسه يلزم الظل منزويًا متحفظاً عزوفًا عن الظهور . وما من أحد كان أقل رغبة فى الشهرة من « ميرو » ومع ذلك راحت شهرته تتزايد ، كيف يمكن أن نفسر ذلك ؟ يرجع الناقد « فرانك الجار » (فى قاموس الفن الحديث الذى نقلنا عنه هذه المعلومات) الأمر إلى أن تصاوير « ميرو » جاءت لتسد ثغرة ولتفى بحاجة . لقد جاءت هذه التصاوير لتقدم شيئا غير موجودعند غيره من مصورى القرن العشرين ، حتى أعلاهم مقاماً .

ولكن ما هذا الذى جاء به « ميرو » ولم يأت به غيره ؟ ما سر هذا السحر الذى يجذب إليها المشاهد ؟ أهى الأشكال ؟ ليس ثمة أشكال بمعنى الكلمة فى أعماله ، بل هناك مجرد مقومات أشكال ، إرهاصات أشكال ، جزازات أشكال . إنها أشكال بدائية مثل تلك التى يخدشها الأطفال على الحوائط ، أهى الألوان ؟ فلنلاحظ كم هى محدودة ألوانه لكنه فى الحق يستخدمها بحذاقة وأستاذية ، أهى التكوينات ؟ إنه يلقى بخطوطه ويضع ألوانه على سطح اللوحة غير مكترث بإقامة أية علاقات بينها . ولكن هناك ما هو أهم من ذلك . إنه ابتداع عالم خاص بالفنان ،

« وهو عالم مباغت ، غريب ، غير متوقع ، وحشى ، طفولى ، بدائى ، جنونى ، فج » إنه فى الحقيقة حلم نُقِلَ إلينا بأصابع محنك ، ومن هنا يمكننا أن نفهم لماذا كتب « بريتون » عام ١٩٢٨ يقول ربما كان « ميرو » أكثرنا سيريالية » إنه سيريالى حقًّا ، بطبعه ، بلا افتعال ، بل بإخلاص وتواضع . وعلى الرغم من أنه لا يوجد فى أعماله موضوع أو تكوين منطقى إلا أنها أعمال تشكيلية بلا منازع ، ومن أجل هذا فقد عاشت برغم انهيار السيريالية واندثارها كحركة فنية ، ولكن هذا لا يكفى لتفسير سر الإعجاب بأعمال « ميرو » . إنه فى الحقيقة فنان يفك عنا إسار التجارب المرسمية والنظريات الجمالية وأساليب البلاغة التشكيلية ، ليقودنا إلى نبع منعش نروى منه عطشنا ونهدئ من جيشان عقولنا ، إننا إزاء فنان لا يسعى لحل مشاكل لأنه ليس متنبه إلى وجود أى مشكلة . إنه لا يتحدث أى لغة من لغات عصرنا ، ومع ذلك فإن عصرنا يدين له بالجميل ، لأنه يتحدث لغة نساها وإن كان لا زال يتوق إليها . إنه يشدو بقصائد بدايات الخليقة . وهذا سر قوته . لن يكون « جوان ميرو » على رأس مدرسة ، أو داعية إلى مذهب جديد . لكنه ببساطته المتناهية ، وبراءته المفرطة يستعصى على التقليد ويتأبى على التصنيف ، إنه يحتل فى تاريخ الفن الحديث مكانة متفردة . قد لا تكون أعلى مكانة لكنها مكانة لا ينازع فى استحقاقها أحد .

هذا الذى تقدَّم هو ما تقوله كتب الفن عن « جوان ميرو » وأعماله ، ولنر الآن مدخلنا الخاص إلى فهم وتذوق هذه الأعمال .

« جوان ميرو » ، هل يلعب ؟ وما هى لعبته ؟ ابنتى الصغيرة « مى » — أربع سنوات عمرها — أشد منى التفاتاً إلى لوحاته . هل تعرفون لماذا ؟ سأقول لكم . لكن قبل ذلك ، أنتم لا تعرفون « مى » ، فلأحدثكم عنها قليلا . اسمعوا . أيها الصحاب . كنا وقت الغروب ، والشمس كست أطراف السحب ببودرة رقيقة من

الألوان الحمراء والقرمزية تشوبها بنفسجية دافئة . ندّت منى آهة إعجاب ، فلم أكن أتوقع أن أرى هذا المنظر من وراء العمارات العالية . لم أتمالك نفسى ، ورغبت أن أشرك معى فى السعادة صغيرتى « مى » التى كانت تسير بجانبى ، قلت لها :

– انظرى إلى السحب ، يا حبيبتى ، كم هى جميلة .

رفعت « مى » عينيها الواسعتين وقالت بعد هنيهة .

– نفس أتشعلق فى السمادى ، يا بابا .

– تتشعلقى ؟

نظرت إلى السماء ، بدت السحابة مثل حبل يصل عمارتين متقابلتين .

– أيوه ، ولما أقع تبقى تمسكنى .

واستمعوا ، أيها الصحاب إلى هذه . كنت أسير فى الطريق مع ابنتى الصغيرة « مى » أو « ميمو » كما أدلعها ، استمتع بالمشى مع هذه العفريتة ، الفيلسوفة الصغيرة . رأينا سيدة ترتدى فستاناً – « مى » لديها حس نسائى مبكر – قالت لى :

– اشترِ لى فستاناً مثل هذا .

قلت لها :

– هذا فستان للكبار ، يا حبيبتى .

قالت لى :

– حسناً ، عندما أكبر اشترِ لى فستاناً كهذا .

قلت لها مبتسماً :

– حاضر .

بعد قليل مررنا بأم تدفع فى عربة طفلها الرضيع ، وقد وضع فى فمه بزازة ، أو تيتينة كما تسميها « مى » . قالت لى :

– بابا ، اشتر لى تيتينة مثل هذه .

قلت لها :

– إنها للصغار فحسب ، وأنت تجاوزت هذا السن ، يا حبيبتى .

فقالت لى :

– طيب ، عندما أصغر ، يا بابا ، اشتر لى تيتينة .

هل كنت أستطيع ، يا صديقى القارئ ، أن أقول لها :

– حاضر؟ !

والآن استمعوا إلى هذه أيضاً .. قالت لى « مى » :

– بابا ، موش حاتروح تجيب ماما من المحطة ؟

قلت لها :

– لا ، يا حبيبتى ، موش النهاردة . ماما حاتيجى بعد بكرة .

صمتت قليلا ثم قالت :

– بابا ، ما هو النهاردة بعد بكرة .

النهاردة بعد بكرة .. نفس اتشعلق فى السما .. لما أصغر هات لى بزازة .

عندما نظرت إلى لوحات « ميرو » تذكرت كلام صغيرتى ، فبدت كلماتها ، مغموسة فى ألوانه ؟ يقولون فى لغتنا الحكيمة « رزق الهبل على المجانين » ويقولون أيضاً « طوبى لأصفياء القلوب ، فهم يرون ملكوت السموات » . أتعرفون لماذا هى – « مى » أقصد – أشد اتصالا منا بأعمال « ميرو » ؟ لأنها لم تفسد بعد . لم تفقد براءتها . وددت أن أرفع عن كاهلى كل هذا الأسمنت المسلح والأسفلت والعمائر التى تحتوينا وتحمينا وتحجب عن أنظارنا خط الأفق . وددت أن أستغنى عن المدينة وموائدها الحافلة بالفواكه الفولاذية ، وأن أكتفى بكسرة من الخبز الملون .

قد يبدو كلامى هذا ثرثرة فارغة . قد يبدو مثل « نباح الكلب فى وجه القمر »

ولكن بفضل كلمات « مى » عرفت كم هى صادقة وطلية تجربة هذا الطفل العجوز « جوان ميرو » . وأتمنى أيها القارئ أن نشترك جميعا فى تفهم عوالم الفن الحديث ، ولنقتحم - بجسارة وتواضع - أسوارها مهما بدت أول الأمر ذاتية ومستغلقة ، فإن الفن الحديث فى كثير من الأحيان لعبة تدعونى وتدعوك إلى المشاركة فيها ، والاستمتاع بفض ألغازها .

الفن فى عالم متغير

إن التتابع السريع لاكتشافات العوالم الفيزيائية والسيكلوجية فى العصر الحديث خلق بيئات جديدة ، وليس ذلك بالنسبة للعلماء والفلاسفة فحسب ، بل بالنسبة للفنان أيضًا . ويعنينا هنا أن نبين تأثر الفنان بالمظاهر المختلفة للقوى البيئية الجديدة . وأن نستجلى أيضًا تأثير الفنان على عصره وعالمه المتغير .

ويذهب البعض إلى أن طرح المشكلة على هذا النحو لا يفيد شيئًا ، لأن الفن بالنسبة لهم شىء مستقل عن الزمان والمكان . والأوضاع المحيطة به . ومن أصحاب هذا الرأى الناقد الإنجليزى « كلايف بيل » الذى يقول : « إننا كى نتذوق عملا من أعمال الفن لسنا بحاجة إلا أن يكون لدينا حس بالشكل واللون ومعرفة بالأبعاد الثلاثة للمكان . وإن أولئك الذين يفهمون الفن حقًّا إنما يُشْغَلُونَ فحسب بالخطوط والألوان وعلاقاتها الكمية والكيفية . ومن ذلك يظفرون باستمتاع أكثر

عمقاً من أى استمتاع قد يبلغونه من شرح أفكار وحقائق تاريخية أومضمونية » .

وقد كان لهذا الرأى نفوذ فى العصر الحديث . وشجع على « انفصام العمل الفنى » عن كل ما عداه . فرأينا بعض المتاحف تعرض الأعمال الفنية مستقلة عن أوضاعها البيئية وعلاقاتها التاريخية والاجتماعية ، بل عن الظروف الشخصية للفنان الذى أنتجها . وعندما تُنشَرُ مستنسخات لهذه الأعمال ينعدم شرح العوامل المختلفة التى ولدت العمل وأحاطت به .

على أن ثمة رأياً يخالف ذلك ، ويعبر عنه « أندريه مالرو » فى مقال له بعنوان « سيكلوجية الخلق » نشر فى أبريل عام ١٩٤٢ فيقول : « إذا كانت إبداعات الفنان محاصرة بزمانها فذلك بالمقام الأول لأن الفنان إنما يخضع لبعض القيم الأصولية فى زمانه . وحتى ثورة « فان جوخ » الإنسانية تنتمى إلى القرن التاسع عشر وما كان بالإمكان أن تنتمى إلى القرن السابع عشر مثلا . وإذا كان « انجر » قد قال ذات يوم غاضباً إن قاطرات السكك الحديدية لا شأن لها بالفن ، فإن الأمر المؤكد أنه كان لهذه القاطرات شأن كبير بالنسبة للفنان الحديث الذى وجد نفسه بعد ما لا يزيد على مائة عام إزاء حضارة هددت تلك التى عاشها « أنجر » . إن هناك سبباً حاسماً يربط الفنان بعصره وذلك لأنه لا يمكن أن ينتمى الفنان إلى عصر يختاره هو ، ولا إلى أى عصر غير عصره هو » .

ويمكننا أن نجد أدلة على صحة هذا الرأى فى تغير الموضوعات التى عالجها الفنانون تبعاً لتغير العصور . وقد كان رسم المناظر الطبيعية من الاهتمامات المستمرة والمتكررة لدى الفنانين على مر العصور وكان ذلك من قبيل استكشاف العالم المحيط بالفنان ومحاولة للتحاور معه . وقد عنى فنانو القرن التاسع عشر بالمناظر الخارجية ، أما مع مقدم القرن العشرين فقد انكمش الفنان داخل مرسمه من أجل مزيد من التقصى المركز والتأمل الذاتى . وقد اتخذ هذا الانسحاب والتخلى عن ملاحظة

الطبيعة الخارجية وانحصار الفنان داخل جدران المرسم فى بعض الأحيان شكل محاولة التعبير لا عن « الواقع » بل عن « المطلق » كما عند كاندنيسكى ، وموندريان ، وجابو . كما اتخذ ذلك فى بعض الأحيان الأخرى شكل التغلغل فى أعماق العالم الداخلى للفنان ، والبلوغ فى بعض الأحيان إلى استكشاف محتويات العقل الباطن كما حدث بالنسبة للسيريالية .

ولكن فى كثير من الحالات أيضًا وجد الفنانون إلهامات جديدة فى « العلم » و « التكنولوجيا » ، وقد قال « بول كلى » فى محاضراته « عن الفن الحديث » عام ١٩٤٨ « إن نظرة من خلال ميكرسكوب تكشف لنا صورًا قد نحكم عليها بأنها خيالية وخرافية لو أننا رأيناها فى مكان ما عَرَضًا » . كما يقول « بول كلى » : « إن خيال الإنسان قد أثير باكتشافات خلاقة حققتها أجهزة وأدوات جديدة . وثمة عديد من المشاهد الجديدة تفتحت اليوم أمام عينى المصور . فقد حدث تحول جذرى من الفيزيائى إلى السيكو– فيزيائى ومن الطبيعى إلى ما هو من صنع الإنسان » .

وقد أوجد عالمنا الحديث الذى من صنع الإنسان بيئة جديدة تمامًا تحيط بالفنان ، فهناك على سبيل المثال المدينة بعماراتها الشاهقة ، وأحيائها الآهلة بالسكان ، وشوارعها الصاخبة المزدحمة ، وشبكات المواصلات ومحطات توليد الطاقة ، والورش والمصانع والمطاحن ومعامل التكرير . وقد كان المصورون من أوائل من تبينوا معالم الميكنة ومشاهد النظام الجديد للمجتمع العلمى والصناعى . وقد استخلص الفنان من ذلك أنماطًا لعلاقات مرئية اتصفت بالثورية التى دخلت ظروف الحياة ذاتها .

وقد كتب لويس مامفورد فى كتابه « التكنولوجيا والحضارة » عام ١٩٣٤ يقول : إن السمات الجديدة تكاد تغلب اليوم على كل مناحى التجربة الإنسانية .

ولنلاحظ الآلات الرافعة ، والحبال ، والأعمدة ، والسلالم ، فى باخرة حديثة ، ترسو فى ميناء فى أثناء الليل . سترى الظلال تختلط فى حدة بالأشكال البيضاء وسنجد هنا تأكيدًا لتجربة جمالية جديدة ، ولابد أن ينقلها الفنان على لوحته بذات الطريقة الحادة . أما إذا بحث الفنان هنا عن التدرج اللونى فإنه سيُفْقِدُ عمله خصيصة طلية انبثقت من تواجد الأشكال الآلية واستخدام الأساليب الحديثة فى الإضاءة . أو فلنقف على سطح نفق مهجور ، ونتأمل الفجوة الخفيضة التى تضحى اسطوانة سوداء يدخل إليها القطار فى طريقه إلى المحطة ، وسنجد دائرتين خضراوين مثل رأسى دبوسين لا يلبثان أن يتسعا على هيئة طبقين لامعين . أو فلنتابع الروافع الضخمة وهى تقوم بعمليات الشحن والتفريغ . ولنتأمل لعبة الحركة فى هذا النظام الآلى الكفء ، ونلمس المتعة الخاصة التى نستقيها من مشاهدة الخفة البادية على الحركة مرتبطة بالقوة فى الأداء . ولا ننسى أن نقارن بين آلات الرفع هذه فى حيويتها وحركتها وبين الأهرامات الفرعونية القديمة فى سكونها . أو فلنضع عينينا على مجهر ونركز العدسات على شعرة أو ورقة شجر أو نقطة دم وسنرى عالمًا زاخرًا بأشكال وألوان تشبه فى تنوعها وغموضها العوالم التى يلتقى بها الغواص فى أعماق البحر . أو فلنقف فى مخزن من المخازن الحديثة ونلاحظ صفوف المواسير والزجاجات كلها من ذات الحجم وذات الشكل واللون ، مرصوصة ممتدة أمام ناظرينا مثل صفوف جيش لجب محكم التنظيم . إن التأثير البصرى الخاص المتولد عن نمط متكرر أصبح منظرًا مألوفًا فى البيئة الآلية . وفى مواجهة هذه الآلات والعدد الجديدة . بسطوحها الخشنة وكتلها الجامدة ، وأشكالها القوية تنبثق فى النفس متعة طلية برؤية غير مسبوقة . وقد أصبح التعبير عن هذا وترجمته إلى لغة تشكيلية من المهام الكبرى للفن الحديث .

وقد نجح « فرنان ليجيه » فى لوحته « الافطار » (١٩٢١) فى إعطائنا رؤية

كلية لهذا العالم الآلى والتكنولوجى الذى هو من صنع الإنسان . ولوحته المذكورة تصور مشهداً جد مألوف وهو مجموعة من النساء جلسن حول مائدة الإفطار ، ولكن « فيرنان ليجيه » ، من خلال فهمه لانطباع الحضارة الآلية على مخيلة الإنسان ، صور هذه النساء فى أشكال هندسية وكانت رؤية هذا الفنان على الدوام ميكانيكية وبنائية ، مستخدماً الأطر المعدنية الحادة الصلبة ، لإضفاء حس بالضخامة المعمارية . وقد وجد « ليجيه » أن الجمال لم يكن متعارضًا مع مظاهر العالم العصرى المبنى على التكنولوجيا الحديثة . وقد أدرك فى فنه بوضوح شديد بعضًا من الحقائق الأساسية لعصر أصبحت بيئته بيئة آلية . وقد جلب إلى لوحاته الثراء والحيوية الموجودتين فى الثورة التكنولوجية الحديثة .

وعلى خلاف فنانى ونقاد القرن التاسع عشر— من أمثال « راسكين ، وموريس ، وتولوستوى » الذين أرادوا أن يتحرروا من إملاءات الآلة ، وينسحبوا من عالم تحكمه الصناعة ، أحس « ليجيه » وغيره من الرواد المعاصرين ، مثل : « فرانك لويد رايت ، وليكور بوزيه » ، أن الميكنة واحدة من أكثر حقائق الحياة العصرية إثارة للاهتمام . بل إن ليكور بوزيه المعمارى الكبير تصور البيت « كآلة تخصص للحياة فيها » وقد كان « ليجيه » فى طليعة من استطاعوا أن يعطوا أشكالا واتجاهات جديدة تؤكد ما قاله رايت مبكرًا عام ١٩٣١ فى كتابه « العمارة الحديثة » من أن محاولة الاستحواذ على القوة الآلية العلمية واستخدامها فى هذا المعنى الخلاق ، ليس فيه أى تعارض مع أى خصلة فردية جميلة من خصال الإنسان . إن الفنان سيجد أن القوى الميكانيكية قادرة على أن تجلب إلى الفرد حياة أكثر ملاءمة . وسوف يكون التعبير الخارجى لما بداخل الإنسان كشفًا أصيلا لحياته الداخلية وأغراضه الأسمى .

وإذا انتقلنا من نساء « ليجيه » إلى لوحة « المشهد الكلاسيكى » عام ١٩٣١

للمصور « شارلس شيلير » سنجد تجاوبًا مع البيئة المحيطة التى لم تكن تعتبر من قبل موضوعًا جميلا بالنسبة للفنان . ومع ذلك فإن الجمالية التى اكتشفها « شيلير » ينم عنها عنوان اللوحة ذاته ، فقد وجد خصيصة كلاسيكية فى أشكال المنشآت الصناعية بالمشروعات الضخمة . ورأى فى الابتكارات الهندسية الصرح الجديد للعالم الحديث . وعلى الرغم من أن فن « شيلير » أقل تجريدية ورمزية من فن « ليجيه » فإنه بذل عناية كبيرة فى الانتقاء والتنظيم والتبسيط كى يصل إلى الجوهر ذى الدلالة .

وتعتبر واحدة من أهم حقائق الوجود العصرى التكدس السريع للسكان فى المدن الكبيرة . وقد أضحى المشهد الحضرى ذا أهمية خاصة عند المصور الحديث . وفى لوحة « نيويورك بالليل » استطاع « جون مارن » أن يعبر عن السرعة والضجة ، والرجفة التى تثيرها مدينة كبيرة مثل نيويورك فى أهلها . ويقول الناقد « الفريد بار » إن « جون مارن » عبر لا عن المشهد فى ذاته ، بل عن انفعاله به مستخدمًا ضربات الفرشاة برحابة وبطريقة حلزونية فى الأبنية أو فى السماء التى تعلو هامات ناطحات السحاب .

إن ثمة قوى ضخمة تتفاعل ، والحركة تتعاظم ، والأبنية الواطئة تسحق لتفسح المجال لناطحات السحب فى كل العواصم الكبيرة . فالاتجاه إلى العمائر الشامخة التى تذكرنا « ببرج بابل » وطموحات بناته فى العهد القديم أن يصلوا به إلى السماء . الكبارى العلوية تشيد لتحقيق سيولة المرور ، وتيسر من الاندفاع والسرعة . لا شىء يقف فى وجه خدمات الصناعة والتكنولوجيا . الحضارة الآلية تخطو بخطوات واثقة ولا راد لها ، وهى قد تسحق ما قد يعترض طريقها . ولكن يجب أن نضع فى الاعتبار أيضًا أنه لا موجب للخوف منها لو طوّعت ، وأُحْسِنَ الإمساك بزمامها . والعواطف بدورها مثارة مستفزة مصعّدة . فلنستمع إلى الموسيقى الحديثة .

إنها مثيرة على الدوام ، وقد انتهى عصر الموسيقى الحالمة . ولنر أفلام السينما والتليفزيون . إنها دعوة إلى العنف والنضالية . ولا شك أن هذه البيئة التكنولوجية الحديثة المحيطة بالفنان التشكيلي كانت ذات انعكاس عميق الغور على أعماله . حتى أولئك الذين يتمسكون بالسكونية فى أعمالهم راحوا يتمسكون بها كدعوة ضد الإكتساحية المسيطرة . وإذا كان الصراع على الدوام هو ما يكسب العمل الفنى دراميته . فقد أصبح هذا الصراع اليوم سافرًا فى عصر القوة . ولهذا تحولت الدرامية إلى ما يمكن أن نسميه « توترًا » ، ومن ثم جاء الكثير من لوحات المناظر المصورة فى المدن فائرة بالألوان والخطوط تعبيرا عن جيشان العواطف والأفكار فى تلك المدن . كانت عربات الإسعاف قديمًا تقوم بعملها كاستثناء أما الآن فعربات الإسعاف والحريق والإنقاذ أصل غالب ، وأجراسها تجلجل فى شوارع المدن بلا انقطاع .

وقد ازدادت بعض لوحات المدن وضاءة ، وذلك ربما بفضل تأثير النيون على مخيلة الفنان ، ولكن الغالب على ألوان الفن المعاصر الألوان الزاعقة ، مثل : الأحمر ، والأصفر ، والأزرق . وجنبًا إلى جنب بلا تدرج الأبيض والأسود . وكثيرًا ما يدرج مصورو المدن الكلمات فى مناظرهم ، وربما كان ذلك بتأثير الإعلانات الضخمة التى تصدم العين أينما جالت فى أرجاء الميادين والشوارع . ويقول المصور الأمريكى « ستيوارت دافيز » فى هذا المقام إنه استمتع إلى أقصى حد بالبيئة الأمريكية الدينامية التى عاش فيها وأن كل لوحاته إنما تومئ إلى تلك البيئة ، بل هى من نتاجها . والواقع ، إن الفنان المعاصر وهو يحيا فى المدن يتأثر بالوسط الذى تخلقه تلك المدن ، بالعمائر الشاهقة التى تحاصر وتخنق وتزلزل . ثم يضبط الفنان خياله على إيقاع هذه المدن ، ويضع صلاحياته التشكيلية فى خدمة مهندسى العمارة الذين يشكلون واقع الحياة الجديدة ، والذين يقع على عاتقهم مسئولية ما سيكون عليه المستقبل الإنسانى لا من حيث الأبنية فحسب ، بل من

حيث الاحتياجات النفسية أيضًا . ولنلاحظ جيدًا أن عمارة بلا تشكيل ليست مخلوقًا مشوهًا فحسب ، بل هى أيضًا غول شديد الخطر على أمن الإنسان النفسى والاجتماعى والخلق . ولهذا وجب أن توضع القيم الجمالية المطورة موضع الاعتبار عند السعى لتحقيق « السكينة الاجتماعية » .

على أنه بالنسبة للفنانين المجيدين الذين عكسوا فى لوحاتهم ملامح البيئة المعاصرة نجد أن جهدهم لم يقتصر على ذلك ، بل إنهم أضافوا أيضًا من عندهم ، وكان دورهم فى ممارسة فنهم على هذا النحو دورًا خلاقًا أيضًا . إن كلا من هؤلاء الفنانين عند ممارسة فنه لا يسجل فحسب وإنما ينتقى ويصمم أيضًا . ولئن كان الفنان الإنجليزى « ويسلر » فى أحاديثه فى أخريات القرن التاسع عشر لم يكن يشير إلى البيئة الصناعية الحديثة إلا أن أقواله تنطوى على قدر من التوضيح غير المقصود للعلاقة التبادلية بين الفنان المعاصر وبيئته اللاطبيعية أى التى هى من صنع التكنولوجيا الإنسانية . يقول الفنان « ويسلر » : « إن الطبيعة تحتوى على عناصر التصاوير كلها ، سواء من حيث اللون أو من حيث الشكل ، ولكن على الفنان أن يلتقط وينتقى ، ويجمع هذه العناصر عن علم ، مثل الموسيقى الذى يجمع نغماته ويرتب إيقاعاته إلى أن يستخلص من فوضى الضجيج اتساقًا نغميًا رائعًا . وعندما نقول للمصور إن الطبيعة يجب أن تؤخذ على ما هى عليه ، فذلك كما نقول للعازف أن يجلس إلى « بيانه » فحسب . وأن القول بأن الطبيعة على حق دائمًا مقولة خاطئة فنيًا . بل الحق ، إن الطبيعة نادرًا ما تكون على حق ، وذلك إلى الحد الأجدر إزاءه أن نقول بأن الطبيعة ليست على حق غالبًا »..

وبعبارة أخرى فإن الفنان لا يقتصر على أن ينقل البيئة المحيطة به إلى لوحته ، بل إنه يجرى عليها تحويرات ، أى إنه يطورها ، حتى أنها لتضيف الكثير إلى تلك البيئة أيضًا .

ولنأخذ ، على سبيل المثال ، تأثير « موندريان » ، وقد كان تأثيرًا ثوريًّا وغير متوقع على الإطلاق . ونجدنا هنا إزاء فنان استوعب البيئة المباشرة من حوله ، وتعدى متغيراتها الاجتماعية . ومع ذلك فقد كان لفنه تأثير ضخم على شكل عالم القرن العشرين كله . وقد كان أول من تأثروا بفكره والنموذج الذى اختطه لحياته رفاقه فى هولنده . وفى ليدن تكونت عام ١٩١٧ جماعة من المصورين والمثالين والمعماريين والشعراء أسموا حركتهم « الأسلوب » وأصدروا مجلة حملت ذات الاسم ظلت تصدر حتى عام ١٩٣٢ . وقد كان « موند ريان » وزميله « فان دويزبرج » أكثر أعضاء الجماعة ابتكارية ، ونموا الأسلوب التجريدى الذى ارتبط باسم « موندريان » . وحاولوا الربط بين العمارة والفنون المرئية .

وقد كان « ثيوفان دويزبرج » أكثر أعضاء الجماعة حماسة وحقق اللقاء بين آراء الجماعة ومدرسة الباوهاوس للعمارة والتصميم فى ألمانيا . وأدخل مفاهيم الجماعة إلى تيار العمارة الحديثة . وقد كان لآراء جماعة « الأسلوب » تأثيرها الضخم على مستويات الفن المعاصر كله ، وبالمثل ، فإن الأعمال التكعيبية لبراك ، وبيكاسو ، وفيننجر يمكن اعتبارها كذلك . وقد استطاع هؤلاء الفنانون بعد أن أوضحوا مكتشفاتهم أن يساعدوا المعماريين والمصممين الصناعيين على حل مشاكلهم . وإن دراسة أهم التصاوير والتماثيل التجريدية تبين الطريق الذى سلكته العمارة الحديثة حتى تضحى شيئًا ملموسًا .

وهذا التبادل المثمر بين التصوير والعمارة يبدو جليًّا فى عمارة « ليكوربوزيه » . وفى كتاباته النظرية راح « ليكوربوزيه » يلفت الانتباه إلى أوجه الشبه بين العمارة الحديثة ومنتجات الآلة .

وإذا انتقلنا إلى فنان آخر تقبل مؤثرات البيئة العصرية المحيطة به ، فإننا نجد المصور الأمريكى المولد « ليونيل فيننجر » يتأثر فى لوحاته بحبين ، الحب الأول :

هو الموسيقى ، والثانى : هو النشاط الصناعى والهندسى الذى عاينه فى نيويورك فى صباه . وقد عبر عن ذلك فى خطوطه وسطوحه المتكسرة فى إطار ممارسته الخاصة للتكعيبية وقد كان من أوائل من ضمتهم مدرسة « الباوهاوس » إلى هيئة تدريسها ، فقد تبينت أن المزج بين المقومات الشاعرية والمقومات المعمارية فى لوحاته يمكن أن يفيد كثيرًا فى تطعيم العمارة الحديثة بمفاهيم جمالية مثمرة .

ولعل من أهم ما أتى به العصر الحاضر إلى مجال التشكيل هو تجديد العلاقة بين الفنون النفعية وغير النفعية . فإن الفن التشكيلى يمكن أن يفيد كثيرًا من المنجزات فى مجالات أخرى مثل العمارة أو التصميم الصناعى .

ويجب أن نضع فى الاعتبار تلك القدرة التكنولوجية المتزايدة التى تسمح بالاستجابة رويدًا رويدًا إلى احتياجات الجماهير وإشباعها . وقد أصبح من واجب الفنان الحديث أن يضفى على تلك التكنولوجية الصماء الطابع الإنسانى بهدف تجميل الحياة اليومية للبشر ، فإن « التشكيل » لازم للإنسان لكن ذوقه اليوم عرضة للإفساد دائمًا .

كيف يمكن أن يتأتى للفنان أن يحقق ذلك ؟ يجب العمل على إقامة تنظيم متماسك للمجتمع يتصور العمارة والصناعة خدمة لا تجارة ، ويعلى رفاهية المجموع على الاستغلال ، وذلك لتحسين أحوال القطاعات الجماهيرية العريضة . ويجب أن يمتد الفن إلى « تخطيط المدينة » بأسرها ، فتصبح « الوحدة البنائية » هى « الوحدة الجمالية » الداخلة فى مخطط تشكيلى عام . إن التفكير الفنى يجب أن يجىء لا على مستوى « اللوحة » بل على مستوى « المدينة » : الميدان ، الشارع ، العمائر ، المصانع ، محطات المواصلات ، وغيرها .

ومن هنا يبين السبيل الذى على الفنان الحديث أن يسلكه ، وهو سبيل لا يتأتى له أن يمضى فيه بمفرده . إن الفنان التشكيلى يعمل مع فريق ، ثم يتلاقى الفريق

بسائر الفرق العاملة فى الفروع الأخرى ، ثم أخيرًا يلقى العمل الجماعى اعتماد الدولة وتصديقها .

ويقتضى ذلك التخلى نسبيًّا عن « لوحة الحامل » التى هى قائمة على فكرة الاقتناء المتصفة بالأنانية . يجب تكريس انشغالات التصوير الجديد للشوارع والميادين والعمائر حتى تتحول المدينة ذاتها إلى لوحة رحيبة جميلة ، إلى كنز فنى يفخر به الجميع . إننا يجب أن نؤمن « باللوحة فى الحياة » أكثر من إيماننا « باللوحة فى إطار » أننا بحاجة شديدة إلى هذا الإيمان الجديد . ويعتبر التطور من « لوحة الحامل » إلى « لوحة الحياة » مواكبة للمضى من « الفردية » إلى « الاجتماعية » ، وهو ذلك المعنى الذى يميز العصر الذى نعيش فيه .

وقد عرض الدكتور محمد طه حسين بمعهد جوته بالقاهرة فى ديسمبر ١٩٧٤ أعمالا تثير أفكارًا هامة عن دور الفن فى حياة الإنسان والمجتمع . وكان الهدف من معروضات محمد طه حسين هو الدعوة إلى دخول الفكرة التشكيلية إلى الحياة اليومية . فإذا كان بالإمكان إنتاج مواد مثل : البلاط ، والسيرميك ، وقوالب الطوب والحجر والأسمنت ، والمنتجات المخلّطة ، فلماذا لا نصنعها جميلة ؟ وأن نضفى عليها مسحة من الجمال العصرى ؟ إن مواد البناء ، وأدوات الاستعمال اليومى ، وغيرها أمثلة على ما تحتاج إليه الأشياء المصنوعة واليومية من لمسات الفنان .

إن محمد طه حسين من فنانينا الذين يؤمنون « باللوحة فى الحياة » أكثر مما يؤمن « باللوحة فى إطار » ولهذا قامت فلسفته التشكيلية على الانطلاق إلى المساحات الكبيرة وإلى الكم الكبير — تجاوز النسخة الوحيدة ، ابتداع أنماط أو وحدات قابلة للتكرار إلى أقصى حد والدفع بها للاستعمالات اليومية . عدم التواكل على الحواس والعاطفة ، بل على العقل والقدرة على القراءة الصحيحة عن طريق الأبجدية .

وإذا كان لكل وجود أبجدية مثل : الذرات بالنسبة للطبيعة ، والنغم بالنسبة للموسيقى ، والحروف بالنسبة للكتابة ، فلماذا لا يكون للتشكيل أبجديته ؟ هذا ما تقوله معروضات محمد طه حسين ، بل وتومئ إلى مَخْرجٍ للفنان الذى يكاد يختنق فى عزلة مرسمه .

وقد أعطى هذا الموقف الحديث المصور القوة على أن يؤثر على أشكال ومقاييس وألوان المدينة التى نحيا ونعمل فى حجرها . وقد كان المصور أول من نبه إلى ما يستطيع اللون أن يؤديه فى خدمة حياة الإنسان اليومية والتعبير عن حاجاته النفسية والوجدانية . وقد كان « فان جوخ ، وجوجان ، والوحشيون » وأعضاء « جماعة الجسر » فعّالين فى حمل الإنسان على إدراك الوسط المحيط به بيقظة وحيوية . وكما قال الفيلسوف « هوايتهد » فى كتابه « العلم والعالم الحديث » إن التعود على الفنون هو التعود على الاستمتاع بالقيم النابضة بالحياة . وقد أبان « ماتيس » ، و « كاندنيسكى » ، وآخرون إلى أى حد يمكن أن يكون اللون أداة للتعبير عن العواطف . ونعرف اليوم جيدًا أن طلاء الحوائط والأبنية فى المصانع والمكاتب والمستشفيات والمدارس يؤثر كثيرًا على القدرة على الإنتاج والإقبال على التحصيل وأيضًا على راحة المريض واستعداده للشفاء .

ومن ثم كان من القيم العلمية الثابتة أن الاهتمام بانتقاء اللون ، والإيحاء بالملمس ، وأيضًا تحديد الحجوم المناسبة للأشياء والأماكن – كل ذلك قادر على تغيير حياتنا ، والتأثير فينا ، وقد أُجريت العديد من التجارب النفسية والتربوية على مدى الفعالية التى للون وللنغم على طاقات الإنسان واستعداداته لتقبل الألم ، أو الخروج من حالات الاكتئاب والتعاسة ، أو حتى اتخاذ مواقف جديدة من الحياة ذاتها . وهذا ما جعل الفن التشكيلى اليوم لا يقتصر على أن يكون محدودًا باللوحة التقليدية ، بل أصبح الفن مندمجًا فى الحياة اليومية ذاتها ، وبذلك

انفتحت أيضًا أمام الفنان آفاق جديدة ورحيبة ليمارس فنه ، وانكسر الحاجز الذى كان بالإمكان أن ينتهى إلى خنق الفن بحصره خطأ فى حدود يمكن أن تزداد ضيقًا وإجدابًا . ولهذا كان فضل مدرسة مثل « الباوهاوس » فى دفع الفن إلى الأمام فضلا كبيرًا وجديرًا بكل احترام واحتذاء . فقد سعت إلى تنمية الروابط بين الفنون الجمالية والفنون النفعية ، وقضت على الفكرة القديمة البائدة بأن هم الفنان الأول هو الجمال لذاته ، وجعلت سعى الفنان الأول هو أن يزود الحياة اليومية بالأشياء الجميلة ، فالكرسى الذى تُراعى فى تصميمه القيم الجمالية هو عمل فنى لا يقل أهمية عن اللوحة . وكانت الخطوة التالية بطبيعة الحال ، تطويع القيم الجمالية للإنتاج اليومى الضخم ، فبدت أهمية تجارب مثل تجارب « موندريان » ، و « فان دويزبرج » فى تبسيط الأشكال والألوان وتخليصها من كل ما ليس أساسيًّا ، حتى يستطيع الفن أن يلعب دوره فى الممارسات النفعية للحياة كالعمارة والتصميم الصناعى والطباعة والإعلان التجارى وتخطيط المدن . ولم يعد الفن فن « الأبراج العاجية » ، بل فن الجماهير العريضة والمجتمعات الاستهلاكية .

لقد انفتحت مجالات كثيرة تلعب فيها الرموز والصور التشكيلية أدوارًا حيوية . وسرعان ما وجدت الصناعة والتجارة نفعًا كبيرًا فى الفنان فاستعانتا به . ولكن كثيرًا ما لا يجد الفنان أشباعًا حقيقيًّا لشهوته الفنية فى تصميم إعلان لسلعة ، أو تصوير جريمة قتل فى رواية بوليسية . فينسحب الفنان إلى مرسمه يلوذ به ليسترد بين جدرانه حريته فى الابتكار والتعبير . ومع ذلك ، فإنه حتى ممارسات الفنان هذه تلقى صداها فى المجالات النفعية للحياة اليومية . وكثيرًا ما يضحى « ما ليس ثمة نفع منه » من أعمال الفن أكثر نفعًا وأوسع انتشارًا وتطبيقًا . ولا يخضع ذلك لقانون مسبق أو لشرائط محددة ابتداءً . ولكن الهوة التى كانت تفصل بين النفعى وغير النفعى من الفنون أو بعبارة أخرى بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية قد ضاقت

بفضل جسور تشيد من منطلق التغير المستمر فى العلاقة بين الفنون جميعًا . بل أصبح التداخل بين أكثر من فن ظاهرة ملموسة اليوم بحيث انهدمت أيضًا الفواصل التى كانت حاسمة بين الفنون . وأن الأفكار والأشكال أو الأساليب التى ينميها المصورون فى عزلة مراسمهم لمجرد « التجريب البحت » قد يكون لها أبلغ التأثير فيما بعد على ميادين أخرى من التصميمات المعمارية أو الصناعية أو التجارية .

وهكذا يمكن أن نخلص إلى أن العلاقة بين الفنان والوسط المحيط به أصبحت علاقة بالغة الدلالة فى القرن العشرين . ولكن هذه العلاقة لا تقتضى لزامًا أن تكون علاقة مباشرة وشديدة التلاحم بمعنى أن الفنان يعمل حتمًا من أجل خدمة الوسط المحيط به ، بل إن الذى بدا من تجارب الفن الحديث أن كثيرًا من منجزات هذه التجارب وإن بدا أول الأمر بلا فرصة فى أن يدخل إلى حيز التطبيق أصبح بعد ذلك حجر الزاوية فى شتى المجالات النفعية للحياة اليومية للإنسان .

الحركة أكبر التحديات

كانت (الحركة) فى العمل الفنى مثار إهتمام المصورين والمثالين على ممر العصور. وإذا رجعنا إلى التراث الفرعونى القديم وجدنا هذا الاهتمام بالحركة. ونلتقى بالعديد من الأمثلة البارعة على ما أتاه المصور الفرعونى من حلول (للحركة) فى تصويره صفوف الجند المتراصة. وحفلات الرقص، ومشاهد تقديم القرابين للآلهة. لكن كل هذا قديما وحديثا كان (إيحاء بالحركة) فحسب. ولهذا فقد كان أحد التحديات التى أراد بعض الفنانين المعاصرين أن يواجهوها هو كيف تصبح (الحركة) فى العمل التشكيلى (حركة معاشة) وليست مجرد حركة موحى بها.

والحركة التى سعى إليها هؤلاء الفنانون هى الحركة التى تواكب إنسان القرن العشرين، الحركة التى يحياها فى الشارع، فى المصعد، فى الطائرة، فى شتى نواحى الحياة العصرية. لم تعد الصورة ذات الأبعاد المكانية الثابتة – فى نظر

هوءلاء الفنانين – تشجى إنسان القرن العشرين ، إذ كيف يكون قلقا دائب الحركة ثم يقف أمام صور ذات أبعاد ساكنة ؟ لابد إذن أن يبطىء من حركته ، وهذا مناف لتيار العصر. اللوحة إذن ذات الأبعاد الثابتة تعويق للإنسان للمعاصر الذى يجب أن يكون انفعاله حركة ، واستمتاعه موازيا لحركة .

والحركة على هذا الفهم أخرجت اللوحة التقليدية من مجال (الحركة الموحى بها) إلى (الحركة الفعلية) التى يستطيع المشاهد مُعَايشتها . وهذه الحركة التى تستحق ان يطلق عليها (البعد الرابع) للعمل التشكيلى أضافت إلى اللوحة قيمة كانت مفتقدة من قبل ، وهى (الزمن) بمعنى أن اللوحة أصبحت تقدر طولا وعرضا وعمقا (بالزمن) . ومن ثم قادت (الحركة) وهى (البعد الرابع) – المفتقد سابقا – إلى قيمة تبعية جوهرية هى (الزمن) .

وقد كانت كل من (الوحشية) و (التكعيبية) مجرد بحث عن (أسلوب تشكيلى) ، أما (المستقبلية) فقد تجلت كعبادة (للطاقة) و (الحيوية) و (الحركة) وفى الإعلان الصاخب الذى أصدره الشاعر الايطالى « مارنيتى » رائد المستقبلية عام ١٩١٠ يقول (واقفين على أعلى قمم العالم ، نقذف بتحدينا فى وجه النجوم .)

وبينما انحصرت « التكعيبية » فى تثبيت صور الوجود فى إطار محدد ، أعلنت (المستقبلية) أنها تفتح ذراعيها لكل ما هو تحول واندفاع نحو الغد . ولم تعد مهمة الفنان فى نظرها مجرد إعادة تشييد للأشياء ، بل تمجيد لحضارة (الآلة) و (الطاقة) . ويصيح « مارنيتى » فى مقال نشر عام ١٩٠٩ (الوجود قد أثرى بجمال جديد . إنه جمال السرعة . ولهذا فإن العنف ما عاد بغريب عن الفن . فلتشتعل إذن الأعمال الفنية بكل اندفاع يرقى إلى التهور) . ويقول عن قبة كنيسة القديس بطرس (متى تصبح هذه البطن الخاوية متكأ وثيرا لطائراتنا المتجمعة فى

مؤتمرنا الجوى القادم ؟) .

كان « مارنيتى » بإعلاناته الصاخبة داعية إلى فن مستحدث يهز المجتمع الريفى الغارق فى سبات الماضى ليفيق على مجتمع حضارى يزحف سريعا نحو التكنولوجيا والصناعة .

وقد وقع إعلان المستقبلية الصادر فى ٨ مارس ١٩١٠ كل من « مارنيتى » والفنانون : بوتشيونى ، وكارا ، وروسولو ، وبالا ، وسيفيرينى ، وقد تجمع المتسقبليون الخمسة وأقاموا أول معرض لهم بباريس فى فبراير ١٩١٢ عندما جاءوا لإقامة قصيرة بالعاصمة الفرنسية على نفقة « مارنيتى » .

وفى الكلمة الافتتاحية لمعرضهم هذا ركز العارضون على الأهمية التى يولونها (للحركة) التى عارضوا بها ما سموه (بالأكاديمية المقنّعة) وقرروا أن (التصوير) و (الانفعال) لا يفترقان . وقالوا أيضا إن صورة كل شيء من الأشياء يؤثر فى صورة الشيء المجاور له . وليس ذلك بفعل انعكاسات ضوئية (مثلما قال الانطباعيون) بل بتصارع الخطوط والمساحات تبعا لقانون العاطفة الذى يحكم اللوحة . وهكذا يكون الفيصل فى التعبير عن الأشياء بخطوط القوة المتصارعة فيما بينها ، التى تعطى اللوحة فى النهاية شحنتها الانفعالية .

وقد كان أحد أهداف التصوير المستقبلى هو الرغبة فى وضع المتفرج لا أمام اللوحة بل فى خضمها . لم يكن المستقبليون يريدون أن يظلوا سلبيين أمام الأشياء ، كما فعل « سيزان » والتكعيبيون الذين كانوا يصورون امرأة عارية بذات البرود الذى يصورون به زجاجة فارغة . بل أراد المستقبليون أن يصبوا فى لوحاتهم الانفعال الذى يدركونه إزاء الأشياء . ويقول « بوتشيونى » فى هذا المقام (إننا لا نريد أن نقتصر على الملاحظة والتحليل ، بل نريد أن نتوحد بالأشياء) . وقد أمكن لبوتشيونى » ، « وبالا » على الأخص أن يترجما ما ورد فى إعلان المستقبلية بشأن

(الحركة) و (الديناميكية) ، ويعبرا عن الحياة المعاصرة ، ولهذا فقد كانت جماليات المستقبليين جماليات الديناميكية المتتابعة ، والخطوط العنيفة ، والأشكال المُتَغلْغَلُ فيها . وقد جاءت أعمال « بالا » فى النحت مبشرة بمجىء (الفن البصَرى) و (الفن الحركى) ، وهما فنان يجّران المتفرج إلى خضم العمل الفنى ، الذى انتفت عنه السكونية والاستقرار .

ولئن كانت المستقبلية قد خبت بسرعة فإنها كانت من أولى الحركات الطليعية التى استشعرت جوهر العالم الحديث ، والحضارة الآلية والديناميكية الهائلة التى تمور فى جوف المدن الكبيرة . ولهذا رفضت المستقبلية (سكونية اللوحة) لأن العين إنما تلتقط لحظات متتابعة ، لا يستقر لها قرار . وقد اعتبر المستقبليون أن التحول الذى جلبه التقدم العلمى والتكنولوجى على الحياة اليومية إنما يُشكل أيضا تحولا داخليا فى الإنسان ، وذلك لأن الإنسان الحديث إنما ولد ميلادا جديدا مع هذا التحول الذى جلبته العلوم والتكنولوجيا .

إن المجتمع الجديد ، بمركباته وآلاته ومراجله وموتوراته ليس الا المظهر الذى يضمر حقيقة جوهرية . هى خصيصة العصر ذاته . ولهذا فإن الفنان المستقبلى عندما يصور سيارات السباق لا يعنى أن يصور سيارة مسرعة ، بل أن يكون الفن ذاته سرعة . ولهذا عنى « بالا » بأن يكرر رسم الطائرة .

أما « بوتشيونى » فقد اختار الحصان والبطل الرياضى باعتبارهما يعبران بحركات جسديهما عن فكرة السرعة . وأن حركة ذراع أو قدم فى مفهوم المستقبليين ليست مجرد وضع بل امتداد فى الزمن ومن هذا المنطلق نفهم حماس المستقبليين فى تصوير الآلات الحديثة . فهى كلها تصاوير تضمر المضاء والسرعة ، وتعبر عن رغبتهم فى كسر عوائق الفكر ، واستنهاض همته إلى الانطلاق بل ، والاندفاع إلى الأمام . واستلهاما للسرعة التى تجرى بها المراسلات البرقية ، يتحدث « مارنيتى » عن

(الخيال البرق) وهو الخيال الذى يريد أن يتصف به خيال الفنان الحديث. فخياله يجب أن يمضى بالسرعة التى تمضى بها المكالمة السلكية أو اللاسلكية . مخلفة وراءها البطء النسبى الذى ساد روح العصور السابقة . ولا شك أن القرن العشرين ، قد أتصف ضمن ما أتصف به بازدياد معدلات السرعة إلى حد مذهل إذا قورن هذا العصر بالعصور السابقة .

ويجدر أن يكون أول انشغالات الفنان الحديث تطويره تصاويره بحيث تصبح رموزا موحية بحركة تأخذ لا بتلابيب فرشاة الفنان فحسب ، بل وبعينى المتفرج وفكره أيضا . وقد عزم المستقبليون أن يزجوا بالمتفرج إلى خضم اللوحة . ولقد عاب « بوتشيونى » « وكارا » و « سيفرينى » على التكعيبيين المعاصرين لهم من أمثال « جليز » ، و ميتزينجر ، أنهم تعمدوا إيقاف حركة الوجود فى لوحاتهم ، ومن ثم اعتمدوا أساسا على أشكال سكونية ، وفى ذلك مخالفة صارخة لحقيقة العصر وتجاهل لروحه ، فالوجود فى حركة غير متوقفة ، بل وفى حركة متزايدة الإيقاع والعنف . بل وعاب المستقبليون على التكعيبيين أيضا أنهم عنوا فى فلسفتهم التشكيلية أن يعيدوا تنظيم الحقيقة المرئية ، وأن يدخلوا عليها من خلال نسق من التكوين الخاص بهم انضباطا لا وجود له أصلا فى الحقيقة . ونادى المستقبليون عامى ١٩١٢ و ١٩١٣ بأن على الفنان الحديث أن يزج فى أعماله بديناميكية تثير فى أعماق المتفرج رغبة فى التمرد على الأوضاع القائمة والسعى إلى تغييرها لا الاقتصار على محاولة إعادة ترتيب هذه الأوضاع ، وإدخال الهارمونية والتوازن عليها . ويمكن أن نوجز فلسفة المستقبليين فى أن الحكمة يجب ألا تعوق التغيير حتى لو كان متهورا وغير متحكم فيه ، فالرغبة فى التغيير يجب أن تسود الوجود الإنسانى ، وتعلو حتى على العقل الذى قد يتشبث بالحفاظ على ما هو قائم من خلال منطقته وإعادة ترتيبه . فلم يكن الفن فى نظر المستقبليين تنظيما ، بل على العكس حرية

وتفتحا بلا حدود . وبينما كان « جليز » والتكعيبيون يرون أن الفن حركة نحو اضفاء مزيد من التناسق على الوجود ، ذهب « بوتشيونى » ورفاقه الى ان الفن حركة فحسب ، وليست حركة مسخرة فى اتجاه هدف بعينه .

وفى مارس عام ١٩١٥ نشر « بالاً » ، و « فورتوناتو ديبرو » عجالة بعنوان (المستقبلية تعيد بناء العالم) وفى هذه العُجالة تطلب الفنانان المنظِّران أن يكون العمل الفنى ، على الأخص :

١ – تجريدياً .

٢ – ديناميكيًّا .

٣ – مستقلا ، بمعنى ألا يشبه شيئا إلا ذاته ، فلا يكون محاكاة لأى طبيعة أو واقع .

٤ – يتأبىَّ على الاستقرار ودائب التشكل .

٥ – دراميًّا .

٦ – يقْبَلُ على أكثر من وجه ويؤخَذ على أكثر من محمل .

٧ – مفعما باللون ، ناضحا بالضوء .

٨ – صاخبا ، بل ومتفجرا .

وقد اعتبر المستقبليون أن أى (لحظة معاشة) تجمع فى طياتها بين العقل والحواس والذاكرة . ومن ثم وجب أن تضاف إلى وسائل التعبير المألوفة مؤثرات أخرى غير المؤثرات البصرية مثل : المؤثرات اللمسية ، والشمية ، والصوتية . وقد بدأ « روسولو » ، « وبراتيلـلا » تجاربها فى هذا المقام بآلات مزعجة الصوت .

ويجب أن يكون الفن – فى نظر المستقبليين – متعديا لكل وسائل العلوم والمعارف ، أو بعبارة أخرى أن يكون اكتشافا مستمرا لعوالم جديدة . كما يجب أن يكون وقتيًّا وعرضيًّا ، شأنه فى ذلك شأن الحياة ذاتها . ولا يضير ذلك العمل الفنى

الحديث بعد ان تجلت الحياة على حقيقتها العرضية والوقتية . وماعاد يجدر بالفنان أن يهم بتخليد الماضى ، بل أن يدفع عجلة الفكر والعاطفة إلى غد ليس بلازم أن يكون محدد السمات . وقد حث المستقبليون رفاقهم من الفنانين على الا يعتبروا الفن (شيئا (، بل (صيرورة) دائبة ، وتقدما إلى مابعد حدود اللحظة الحاضرة .

ومهما كانت (المستقبلية) وهجا انطفأ بسرعة فإنها مهدت الطريق لظهور اتجاهات جديدة وضعت (الحركة) فى مقدمة انشغالاتها . ومن هذه الاتجاهات (البنائية) .

وقد وضع الأخوان بيفزنير ، وجابو ، نظريتها الجديدة التى سميت (بالبنائية) وقامت على تأمل لمفهومى الزمن والمكان ، مترجمين إلى حركة وإيقاع .

وطوال عام ١٩١٩ عكف الأخوان المذكوران على محاولة غربلة أفكارهما وتقريبها إلى الأذهان . وفى هذا المقام رفضا الكتلة الثابتة كتعبير فنى ، وذهبا إلى أن الإيقاع الديناميكى يجب أن يحل محل الإيقاع الستاتيكى فى العمل الفنى .

وفى عام ١٩٢٠ عرض جابو أول (تماثيله الحركية) ، وكان نصلا من الصلب ارتفاعه ستة وسبعون ستيمترا مثبت على قاعدة ، وما أن يدار محرك كهربائى حتى يمضى هذا النصل فى ذبذبات تشكل فى الفراغ كتلة ديناميكية . وهكذا ظهرت فى الفن الحديث الأشكال المتولدة عن الحركة . وأصبح بالإمكان أن تضحض النظرية التقليدية التى تمسكت لحقب طويلة بأن التمثال أو العمل الفنى بصفة عامة إنما هو كتلة سكونية فى فراغ . وأن أقصى مايمكن أن تكون علاقة العمل الفنى بالحركة هو أن يوحى بحركة دون أن يكون هو فى حد ذاته حركة ، أو بعبارة أدق دون أن يكون متحركا . أما مع مجىء تماثيل « جابو » الديناميكية ، فقد أصبح العمل الفنى حركة فعلا ، ولم يعد يقتصر على مجرد الإيحاء بحركة . وهكذا تغلب الفن الحديث على تحد قديم من التحديات التى كانت تواجه الفن التشكيلى . فما

عاد العمل الفنى عملا سكونيا فحسب ، بل أصبح بالإمكان أن يكون عملا ديناميكيا أيضا . وبذلك أضحى علاقة جديدة بين الكتلة والفراغ من خلال مراجعة للعلاقة بين الزمن والمكان .

ومن ثم لم يعد الفن تسجيلا ، ولا إرساء لكتلة ساكنة فى فراغ ، بل محاولة لاستخدام هذا الفراغ ذاته ، وذلك بمراعاة أن مفهوم المكان قد تغير ، فما عاد السكون هو القانون ، بل إن كل شيء متحرك ، وعلى ذلك فإن التشييد الحديث فى الفراغ يجب أن يدخل فى اعتباره ديناميكية المكان . وهكذا صار للزمن أهميته فى تلقى العمل التشكيلى ، بتحريكه كله أو بتحريك جزئياته فى إطار مكان لم يعد سكونيًّا .

وقد مضت البنائية تتخذ أوضاعا متطورة من خلال تجارب طليعية جديدة شُغِلَتْ بمفهوم (الديناميكية) فى العمل التشكيلى ، وأطلق بعض الفنانين التجريبيين على أعمالهم فى هذا المقام (الفنى الحركى) وأطلق البعض الآخر على أعمالهم (الفن البصرى) .

وليس من السهل على الدوام أن نميز بين تجارب كل من (الفن الحركى) و (الفن البصَرى) ، فبينهما قرابة روحية منحدرة عن أصل واحد ، هو الانشغالات الهندسية المعاصرة ، وتأثير التكنولوجيا الحديثة على أشكال الفن كله .

و (الفن البصَرى) يضع فى الاعتبار الأول حساسية العين فى استقبال مرئيات العالم الخارجى . ويأخذ (الفن البصَرى) على عاتقه اختبار وسائلنا المختلفة لتلقى الخطوط والألوان وتقبلها . ويقول أنصار (الفن البصَرى) إن (الإنطباعية) ذاتها التى بدأ بها التصوير الحديث كله كانت (فنا بصرياً) وكان « جورج سوراه » (١٨٥٩ - ١٨٩١) على الأخص أول من يمكن أن يتوج ملكًا على مملكة الفن البصَرى بنقاطه اللونية الصغيرة التى تفترش سطح اللوحة بإحكام وتناوش عين

المتفرج بلغة تشكيلية حيوية . وقد أقام (البصَريون) معرضا كبيرا لهم عام ١٩٦٥ بمتحف الفن الحديث بنيويورك تحت عنوان (العين المستجيبة) وعُرِضَ فى ذلك المعرض عدد كبير من الأعمال البصرية ذات النزعة الهندسية .

وقد صار (الفن البصَرى) مرادفا للحركة (البنائية الجديدة) كلها ولقى الفن البصَرى نجاحا كبيرا ، جذب إليه كثيرا من الممارسين ، الذين اعتبروه محققا لطموحاتهم إلى (الحداثة) وكسر جمود التقاليد ، ومواكبة إيقاع العصر .

ويعتمد (الفن البصَرى) على الذبذبات التى تستقبلها عدسة العين ، واضعا فى الاعتبار الصدمات التى تتلقاها العين نظرًا لاستحالة تقبلها لمسطحين ملونين بلونين شديدى التضاد فى اللحظة ذاتها . وقد أتاحت (التجربة الهندسية) بمحاولاتها فى تبسيط الأشكال وتصفية الألوان – من خلال أعمال « مالفيتش ، وموندريان ، والباوهاوس » – إمكانات عديدة لممارسى الفن البصرى اللاحقين . وبلغ الفن البصرى أعلى قممه على أيدى « فاساريللى » الذى يكاد يكون قد تخصص فى (الفن البصَرى) وأضحى الذهن ينصرف إليه ما إن يرد ذكر هذا الفن .

على أن (البنائية) حظيت بجيل ثالث من الفنانين الشبان اتصفوا باهتمامهم بالهندسيات الحديثة ، وتقبلهم للتأثيرات التكونولوجية فى المجتمع المعاصر ، محاولين أن يجروا توفيقا بين المسلمات المتولدة فى عصر أصبحت سماته غير منكورة ولا خافية .

وقد أراد هؤلاء أن يؤثروا على الحساسية البصَرية فواجهوا مشكلة تهيئة المتفرج لتقبل العمل المعروض عليه . ولم يقيدوا أنفسهم بأن يكون تأثر المتفرج نابعا من مشهد ، بل سعوا إلى تحقيق ذلك من خلال ملاءمات ذات أبعاد مختلفة : غرف مظلمة ، قنوات ، أشعة مصبوبة ، مؤثرات كهربائية ، محركات ميكانيكية ، إلى غير ذلك . ويتحقق تأثر المتفرج بالعمل التشكيلى فى النهاية من خلال مشاركة فعالة

من جانبه .

ومن أجل تحقيق هذه البيئة التكنيكية يحتاج الأمر إلى نوع من تنظيم العمل . مما يؤدى إلى أن تتروى شخصية الفنان ليبرز الجهد الجماعى المحقق لهذا العمل .

وكانت إحدى الجماعات الناجحة فى مجال (الفن البصرى) بالمفهوم الذى تقدم إيضاحه (جماعة باريس لأبحاث الفن البصَرى) التى أُنشئت عام ١٩٦١ تحت إشراف « دينيس رينيه » . كما وجدت فى « ديسلدورف » منذ عام ١٩٥٨ جماعة سميت (جماعة الصفر) وعلى رأسها « بيين وماك وأوكير » أما فى إيطاليا فقد استقبلت الفكرة بترحاب كبير . وعكف على الأخص « أرجان » على إرساء دعائم النظرية وتعميق جوانبها . كما تزايدت الجماعات الممارسة للفن البصَرى وتنوعت اعطاءات أعضائها ، ووصلوا إلى نوع من (البرمجة) لفنهم . كما ظهرت فى أسبانيا (جماعة ٥٧) وفى يوغوسلافيا عنى متحف زغرب بأن ينظم كل عام معرضا يجمع أعمال جماعات الفن البصَرى المختلفة . أما متحف الفنون الزخرفية بباريس فقد نظم فى أبريل أعمال جماعات الفن البصَرى المختلفة . أما متحف الفنون الزخرفية بباريس فقد نظم فى أبريل ١٩٦٤ معرضا لهذه الأعمال أيضًا ، وقد أطلق عليها أصحابها (الموجة الجديدة) .

وقد قدر لهذه (الموجة الجديدة) أن تكون جسر التقاء (الفن البصَرى) و (الفن الحركى) وذلك بالمزاوجة بين المنجزات البصَرية ومختلف المحاولات المستخدمة لتحريك المشيدات التشكيلية ميكانيكيًّا .

وقد ظل ممارسو الفن الحركى يصغون إلى تعاليم الرواد من أمثال « دوشام ، وجابو ، وكالدر وموهلى – ناجى » . وقد احتفظ باحثو الفن الحركى بتراث (البنائية) ، بل وأيضا بتراث (التشكيل الجديد) « لموندريان » . أو بعبارة أخرى سعوا من خلال جوهر الهندسيات أن يستنبطوا التشكيلات البصَرية . وفى مقدمة

هؤلاء الباحثين « نيقولاس شوفير ، وفرانك مالينا ، وتانجلى » فى المرحلة السابقة على عام ١٩٥٨ ثم «كوزيس ، وبورى ، وتاكيس» وغيرهم .

ويطرح « الفن الحركى » مشكلة جديرة بالاعتبار مؤداها أن البحث المتعلق بالحركة عرضه أن يصبح غاية فى حد ذاته ، وذلك على حساب المضمون الدلالى للصورة المتحركة أو للمشيَّد المتحرك . وقد أمكن فض هذه المشكلة باللجوء إلى ابتداع صور متحركة بفضل بث ضوئى ميكانيكى متحكم فيه . وهكذا نجد (الفن الحركى) قد التحم (بالفن البصَرى) .

وقد كانت البنائية تعتبر على الدوام الحركة بعدًا عضويًّا داخلا فى صميم التشكيلات الفنية التى لا يمكن إدراكها إلا من خلال تفاعلها بذلك البعد العضوى . ولا يفعل « شوفير» سوى أن يستعيد فكر « جابو وموهولى – ناجى » ليطبقه على الوسائل التكنولوجية الحالية ، أى الألكترونات . وقد فتحت الديناميكية الفضائية التى جلبها « شوفير» من خلال « السيبرناتيقا » آفاقا واسعة للفن الحركى الخالص .

وفى البلاد الأنجلوساكسونية ، وعلى الأخص فى أمريكا الشمالية ، أفضى الحماس للفن البصَرى إلى تكوين جماعة من الشبان الطليعيين أطلقوا على أنفسهم (الحافة الصلبة) ، ومن أبرز المنتمين إليها « السورث كيلى ، وجاك يونجرمان » وقد اعتنقا تصويرًا مبنيًّا على (خليط بصَرى) من مسطحات عريضة ملونة . ويولد التقاء المسطحات الذبذبات الأثرية على عدسة العين . وبينما كانت تتأكد فى نيويورك (الدادية الجديدة) التى قادت إلى (فن البوب) جمع الناقد « كليمينت جرينبرج » عددًا من مصورى (الضوئية الفضائية) ، هم « موريس لويس ، وكينيث نولان ، وجول أولتيسكى » ، فى معرض أبان عن أسلوبهم القائم على إبراز المؤثرات اللونية الكثيفة دون اعتداد بالخامة المطلية ، وهو ما انتقل إلى إنجلترا حيث

ظهرت (التماثيل الملونة) .

وفى محاولاتهم الأولى سعى أنصار البنائية فى أثناء أبحاثهم عن الحركة واستخدامهم المولدات الكهربائية فى تحريك التماثيل ، إلى إعطاء الكهرباء دورها فى تشييد العمل الفنى . فمن خلال الإضاءة الكهربائية يستطيع الفنان أن يتوصل إلى أعمال تشكيلية ديناميكية ، حتى أضحى جديرًا بالتساؤل عما إذا كان بالإمكان اعتبار الكهرباء أداة للغة تشكيلية جديدة .

ولا يجدر التكلم عن « فن كهربائى » إلا من اللحظة التى تصير فيها الكهرباء جزءًا لا يتجزأ من البناء الشكلى للعمل الفنى . أو بعبارة أخرى من اللحظة التى لا تقتصر الكهرباء على أن تقوم بدور ثانوى كمولد لطاقة مضيئة أو محركة ، بل يصبح عاملا عضويًّا فى الصورة ، أى عاملا داخلا فى تشكيل الصورة .

وهكذا يصبح العمل التشكيلى لغة مضيئة تنقل المتفرج بمجرد أن يدوس على زر من الأزرار مثلا من ظلمة صامتة إلى خطوط وألوان مضيئة فى عمل تشكيلى تتوفر فيه الحركة التى تفتقدها اللوحة التقليدية .

وإذا نظرنا إلى أضواء النيون فى ظلمة المدينة لتبينا كم استطاعت الكهرباء أن تحقق فولكلورًا تشكيليًّا مستمدًّا من حضارتنا الصناعية المعاصرة .

وكما ينصرف الذهن توًّا إلى « فيكتور فارسيللى » عندما يشار إلى (الفن البصرى) يرد إلى الذهن اسم « الكسندر كالدر » ما أن يشار إلى (الفن الحركى) فقد حقق (بتماثيله المتحركة) تجديدًا هامًّا فى تاريخ الفن الحديث .

وقد ولد « كالدر » عام ١٨٩٨ بمدينة فيلاديلفيا بالولايات المتحدة . وكانت أمه رسامة وكان كل من أبيه وجده مثالا أيضًا .

درس « كالدر » الهندسة ، وحصل على إجازة فى الهندسة الميكانيكية عام ١٩١٩ واشتغل مهندسًا منذ تخرجه حتى عام ١٩٢٢ . ثم درس الرسم والتصوير

حتى عام ١٩٢٦ . كما عمل فترة من حياته (مديرًا لسيرك) ، وربما تنبه من عمله هذا إلى أن عليه أن يروض خامة الصلب ، كما تروض وحوش السيرك . وقام بأسفار كثيرة متنقلا بين وطنه الولايات المتحدة وإنجلترا وفرنسا والهند والبرازيل والمكسيك عارضًا أعماله ومنفذًا العديد من مشروعاته التشكيلية . وفى عام ١٩٥٤ أقيم معرض شامل لأعمال « كالْدَر » فى فينيسيا وحصل على جائزة « كارنيجى » الدولية فى النحت عام ١٩٥٩ .

وكان « كالْدَر » قد عرض عام ١٩٣٢ أول أعماله من (النحت المتحرك) ففتح بذلك آفاقًا جديدة أمام فن النحت . وبعد أن كان أقصى ما يمكن أن يصل إليه التمثال بالنسبة للحركة هو الإيحاء بها فحسب ، فإن تماثيل « كالْدَر » المتحركة كانت أعمالا تتحرك فعلا ، منوعة من تأثيراتها إلى أقصى حد . .

كما يرى « كالدر » أن التمثال له ثقله وشكله وحجمه ولونه وحركته وأيضًا وأخيرًا له صوته وجلبته . ولهذا فقد أدخل الصوت إلى التمثال ، واستخدم الموتورات لدفع تماثيله إلى الحركة المجسمة .

ثم يرى « كالْدَر » أن علاقة التمثال بالبيئة المكانية التى تحيط به أمر حيوى . فالحركة حوار بين التمثال والحيز الفضائى الذى يوضع فيه . إن الحركة هى أنفاس الشىء المتحرك . إنه زهرة تتفتح أوراقها ، فإذا بطلت الحركة ذبلت الحياة ذاتها .

وكى يصل التمثال إلى أقصى استجابة للحركة ، متجاوبًا فى ذلك مع الطبيعة ، عمد « كالْدَر » إلى رقائق الصلب بالغة الرقة والأسلاك الرفيعة ، حتى أن التمثال بهذا الشكل يستجيب لأدنى نسمة تهب عليه .

ولكن هل أثرت فى « كالْدَر » دراسته الهندسية ؟ لم تكن الهندسيات على حد قوله سوى وسيلة للوصول إلى تصوره للجمال ولهذا فإن « كالدر » يعشق الحياة فى الريف بين أحضان الطبيعة التى تحتوى على كل استلهاماته التشكيلية . وقد كان

« لكالْدر » مقلدون كثيرون . وعلى الرغم من ضخامة مشيداته ، فإنه يبدأ فيصب فكرتها على شرائح الصلب فى أحجام صغيرة . وعندما تكبَّر هذه النماذج – وأحيانًا إلى عشرة أمثال حجمها – لا تفقد تناسقها التشكيلى ، وذلك بفضل تلاقى حس المثال المرهف بعقل المهندس الواعى .

وعندما سئل « كالْدَر » عما إذا كان يعتبر نفسه (واقعيًّا) أجاب إنه واقعى ، لأنه إنما يصنع ما يراه ولكن المشكلة تتركز فى كيفية رؤية الواقع . إن الكون الكبير واقع ، لكنك لا يمكن أن تراه كله وعندئذ عليك أن تتخيل جوانبه التى لا تصل إلى إستيعابها بحواسك . وما إن تعمل خيالك فبإمكانك أن تكون واقعيًّا وأنت تصوغ ما تتصور أنه واقع . بل ويقول كالدر إنك إذا مضيت تكبر إلى أقصى حد عملا لمثال واقعى فستجد أنه قد نفد مضمونه الواقعى . وهذا ما فعله كالدر فى تمثاله (حصان طروادة) عام ١٩٦٢ .

وفى مصر تنبه عدد قليل من فنانينا إلى أهمية ما انطوت عليه الحلول التى أتت بها تجارب الفنانين المتقدم ذكرهم فى مجال إدخال (الحركة) إلى مفاهيم اللغة التشكيلية . وفى مقدمة فنانينا الطليعيين هؤلاء ، يجدر أن نقف وقفة متأنية عند أعمال الفنان المصور « أحمد إبراهيم » التى عرضها بالمعرض العام الثالث للفنون التشكيلية فى يونيه ١٩٧١ ومن قبل بقاعة أخناتون بالقاهرة فى الثلث الأول من شهر فبراير عام ١٩٧٠ .

وقد أطلق « أحمد إبراهيم » – أستاذ الديكور بالمعهد العالى للفنون المسرحية – على تجربته التشكيلية هذه اسم (التياتروراما) وقد كان « أحمد إبراهيم » قادرًا على امتصاص المتفرج والاستحواذ عليه . ومن ثَم إدخاله إلى قلب التجربة . ولما كان المتفرج إنسانًا أى كائنًا متحركًا بطبعه مستجيبًا للحركة بطبعه ، وكانت اللوحات المعروضة من حوله متحركة بدورها فهى قادرة أيضًا على أن تضبط حركة المتفرج

وتشده إليها تبعاً لإيقاعها الزمنى . فإذا تصورنا متفرجاً دخل المعرض لاهثًا مندفعاً وتوقف أمام لوحات (التياترواما) ذات الأشكال السيالة فإنه يحس بعد لحظة قصيرة أن حركته النفسية والذهنية قد أبطأت وانسابت فى هدوء مع التكوين الذى أمامها . فهذه الأعمال بفضل البعد الرابع على الأخص ذات قدرة ضخمة على الإيحاء ، ويمكن من خلاله أيضًا الارتداد إلى الماضى بفضل استرجاع الذكريات أو الانتقال إلى المستقبل بفضل إثارة الخيال . وهذه كلها نتائج تدخل فى الإمكانيات الأولية « للتياتروراما » . ويجب أن نسجل هنا أن البعد الرابع فى هذه اللوحات خاضع لتحكم الفنان حسب الاحتياجات والظروف ، بل إنه يستطيع أن يوقف الحركة أيضًا ، أى يلغى ذلك البعد الإضافى فتبقى اللوحة استاتيكية سكونية شبيهة باللوحة التقليدية من هذه الناحية .

وبالإضافة إلى الحركة فإن لدى الفنان المصور « أحمد إبراهيم » غرام شديد بشعاع الضوء ، ملك عليه تفكيره منذ سنوات ، وقد أوصلته دراسته له وتتبعه لآثاره على الأجسام التى تمتصه وتعكسه ، وتلك التى تسمح بمروره خلالها إلى اليقين بأن الضوء هو الحياة ذاتها ، هو جوهر الحياة وعصبها ، فلابد من الضوء للحياة والنماء ، أما اللاضوء فهو موت وفناء .

وتختلف لوحات « التياتروراما » عن اللوحات التقليدية بإضافة ثانية هى (الضوء) فبدلا من الاعتماد على الألوان التقليدية مثل الجواش ، والزيت ، والباستيل ، والخامات المختلفة ، كوسيلة لونية ، اعتمد الفنان « أحمد إبراهيم » على الألوان الضوئية بصفتها المصدر الأساسى والأشمل للألوان فى العالم . وبعبارة أخرى فإنه فى إطار لوحة « التياتروراما » اختلفت الوسيلة اللونية من مادة يُرسم بها بالفرشة مثلا أو خامات تقطع وتلصق إلى ألوان ضوئية تعطى القيم اللونية المطلوبة أو النتائج اللونية المطلوبة . فإن اللوحات التقليدية تحتاج إلى ضوء الخارج ينعكس

إليها أو يسقط عليها حتى تراها العين . سواء كان هذا الضوء إصطناعيًا أو طبيعيًا ، أما أعمال « أحمد إبراهيم » فإضاءتها ذاتية نابعة من داخلها .

وبالضوء وهو الإضافة الثانية كما قلنا أمكن للمصور أن يضيف قيمة هامة فى الفن الحديث وهو (الوهج) الذى يعبر تعبيرًا كبيرًا عن مدى حيوية اللون . وقد أمكن إعطاء درجات لونية هائلة عديدة لا يمكن الحصول عليها بالألوان العادية . كما أضاف الضوء قيمة (النقاء) و (الصفاء) حتى أن اللوحات المعروضة امتازت بلورية يحتاج إليها الإنسان الحديث وهو يحيا ساعات بين دخان المصانع وتراب المدينة المكتظة وضوضاء الحياة المحيطة به .

ومثل التصوير العادى الذى استطاع أن ينفذ إلى داخل الفنون التعبيرية الأخرى كالمسرح من أوسع أبوابه ويستمر مسيطرًا مدة طويلة ، فإن هذا التكنيك الجديد بأبعاده التشكيلية الجديدة يستطيع أن يخدم المسرح بشكل أوقع وأكثر فعالية ، إذ إنه قائم على الكثير من صلاحيات المسرح . فالمصادر الضوئية الملونة من أهم عوامل إنجاح العرض المسرحى وأشدها تأثيرًا . ولن يكون ثمة تعارض – كما هو الحال عندما تقوم بعمل ديكورات ملونة بالطرق التقليدية – بين ألوانها وبين الألوان الضوئية .

وقد كان مصمم الديكور « أحمد إبراهيم » قد نفذ بعض لحظات ضوئية فى مسرحية (آه يا ليل يا قمر) وهى لحظة حريق القاهرة ، واللحظة التى ينتهى بها الفصل الثالث ، وهى حلم بالمستقبل . ولم تكن التكنيكيات التى استخدمت آنذاك على هذه الدرجة من التطور التى وصل إليه (التياترو راما) . على ما تجلى فى أعمال الفنان الأخيرة . . وقد أعطى « أحمد إبراهيم » فى تلك المسرحية بعض المطلوب نتيجة مصادر ضوئية لكن هذا التكنيك الجديد يستطيع أن يعطى أضعاف ما أعطاه فى العمل المذكور لونيًا وحركيًا .

ويدعونا هذا إلى أن نتساءل عن الفارق بين (التياترووراما) والسينما إذ توجد بطبيعة الحال قرابة بين بعض ما تعطيه (لوحة التياترووراما) وبين ما تعطيه الصورة السينمائية . على أن الفرق يظل قائماً بين هذين الضربين من الفن ممثلا فى أن تلك لوحة بذاتها ولذاتها . وهذه شاشة تحتاج إلى آلة عرض تعكس عليها صورة . ولما كانت الصورة السينمائية تحتاج إلى إعداد سابق بمراعاة متطلبات معقدة صارمة تقتضيها مثلا المسافة التى تقطعها آشعة ضوئية مرئية منبعثة من آلة ميكانيكية مصنوعة بحساب تكنولوجى دقيق ، وذلك بعد أن يمر إعداد تلك الصورة المنعكسة بمراحل لا تقل بل تزيد مشقة وعناء — لما كان ذلك فقد فقدت الصورة السينمائية الكثير من التلقائية والحرية التى تبقى (التياترووراما) محتفظة بها . الصورة السينمائية إذن صورة منعكسة على شاشة ، أما الصورة « التياتروورامية » فهى نتيجة توفيق بين مقومات ثلاثة هى : الشكل : والحركة ، والضوء ، تتفاعل مع بعضها بعضًا فتعطى الصورة من خلف اللوحة .

ولكن هل نفهم من ذلك أن ثمة صلة بين « التياترووراما » وخيال الظل ؟ لا شك فى ذلك ، بل يمكن أن نؤكد أن هذا الذى قدمه « أحمد إبراهيم » إنما هو تطوير تشكيلى حديث لخيال الظل المصرى القديم . ويتمنى المصور الفنان أن تتاح له الفرصة قريبًا لأن يقدم فى هذا الإطار الحديث بابه من بابات « ابن دانيال » .

وفى هذا المقام يجب أن نلاحظ أن الأشكال « التياتروورامية » التى نخصها بالحديث فى هذه الصفحات ولئن كانت أشكالا تجريدية فإن هذه الأشكال لا تعدو أن تمثل الاتجاه الخاص بالفنان أحمد إبراهيم ، والذى يحبه ويفضله على غيره من الاتجاهات التشكيلية ، وتستطيع التجربة المعروضة أن تقدم أيضًا كل ما هو تشخيصى ووصفى وتسجيلى من الصور ، بمعنى أنها تستطيع أن تعطى أشكالاً مألوفة معروفة ذات صفات محددة كالأشخاص والمبانى والحيوان والشجر وغير ذلك

من الأشكال الموضوعية التى تبنى منها القصص المسرودة . ومن ثم تستطيع هذه التجربة أن تعطى – ضمن ما يمكن أن تعطيه – خيال الظل فى عروض حديثة تمكن من إحياء هذا الفن الشعبى ، وربطه بعجلة التقدم العصرى ، وتدفع به إلى مستقبل زاخر بالاحتمالات .

ويجب أن نضع فى الاعتبار أيضًا ونحن نواجه الإمكانات التطبيقية لهذه التجربة الجديدة – والجدة هنا على أى حال نسبية تمامًا – يجب أن نضع فى الاعتبار أن الخامات التى تستعين بها تمتاز بأنها اقتصادية ومتوافرة محليًا إلى حد بعيد كما أنها سهلة النقل والتركيب ولا تحتاج إلى المعاناة الجثمانية التى تحتاج إليها الديكورات التقليدية مثلا فى تركيبها وفكها ، وبذلك توفر التجربة الجديدة الجهد والوقت ، وتتيح وسطًا هادئًا لطيفا للمتفرج وعامل المسرح والممثل على السواء . وكثيرًا ما لمسنا المضايقات عند تغيير المناظر بين المشاهد والفصول وذلك فى أعمال الديكور التقليدية .

ويمكن أن تتنوع تطبيقات التجربة التى قدمها إلينا « أحمد إبراهيم » على نحو لا يمكن حصره مقدمًا ، ولكن يمكن أن نتصور لها فائدة سيكلوجية أيضًا حيث أنها تنقل المشاهد حقيقة إلى عالم خاص يمكن تحديده باتفاق مع الطبيب المعالج حسب الحالة المعروضة ولخدمة الأغراض الطبية . كما يمكن أن تستخدم التجربة فى الحياة البيتية فتطعم بها الغرف لتكسبها الإيقاعات النفسية المطلوبة والمتدرجة من السكون والهدوء المطبق إلى العنف والحركة التى لا يهدأ لها قرار . كما يمكن أن تدخل إلى قاعات الانتظار والأماكن العامة التى يتوافد إليها ويجتمع فيها جمهور قلق مما يمكن أن يعينهم على تحمل عناء الانتظار والتخفيف من ضغط القلق ، ذلك لأن اللوحات « التياترورامية » قادرة بحق على إخراج المشاهد وانتزاعه من داخله إلى عالم اللوحة المتجدد الأضواء والألوان والمتحكم فيه إلى ما لا نهاية .

حرية الفنان ومسئوليته

ماالعلاقة بين الفنان والمجتمع ؟ سؤال قديم أكتسى أهمية خاصة فى العصر الحديث . ففى الأزمان الماضية كان الفنان جزءا شديد الاندماج فى مجتمعه . وكان دوره واضحا ومرموقا . وعلى سبيل المثال ، فإن الفنان هو من أعرب عن مثاليات عصر النهضة وطموحاته . وقد وجدت الصورة قبل الكلمة المطبوعة بوقت طويل ، وأمكن للصورة أن تخاطب دائرة أوسع من الجماهير.

لقد زادت قضية حرية الفنان حدة فى القرن العشرين . وقد اعتبرت هذه الحرية شرطا ضروريًّا لتحقيق العمل الفنى ، ورُبِطَتْ هذه الحرية بالمفهوم السياسى للديمقراطية . وفى عام ١٩٣٩ بمناسبة افتتاح المبنى الجديد لمتحف الفن الحديث قال الرئيس الأمريكى الراحل « روزفلت » لايمكن للفن أن ينمو إلا متى كان الناس أحرارًا كى يعبروا عن ذواتهم ، وأن يتولوا بأنفسهم تنظيم طاقاتهم وإطلاق العنان

لصلاحياتهم . إن شرط وجود الديمقراطية هو ذاته شرط وجود الفن . ومانسميه حرية سياسية يفضى إلى الحرية فى الفن . فإذا استحال المجتمع إلى نمط لا حيدة فيه ، وإلى كتيبة تنصاع لأوامر صارمة ، أى إلى حياة يستبد بها الروتين أضحى من المتعذر على الفن والفنانين البقاء . إسْحق « الشخصية المتفردة » فى المجتمع تسحق الفن بدوره . شجِّع أوضاع الحياة الحرة ، تشجع الفن بدوره .

وإذا نظرنا إلى تطور كل من الفنون والسياسة منذ القرن الثامن عشر وجدنا عوامل جديدة يجدر أن توضع فى الحسبان . فهناك الصعود السريع للمبادئ الديمقراطية والاهتمام الكبير بحقوق الإنسان ، والنمو التكنولوجى ، المبنى على أسس ديناميكية ، وتغير العلاقة بين الصانع ورب العمل ، وبين الجمهور والعمل الفنى ، ومن هذا كله كان من السهل أن نتقبل قول الفيلسوف الأمريكى « هوراس كالين » « إن حرية التذوق مرتبطة بحرية الفنان ، حتى لو كانت حرية المستهلك مرتبطة بحرية التجارة فى أوساط المنتجين ، إن الفن مثل الصناعة والعلوم لا يبلغ درجة من الوفرة ولا يحقق نفعًا عامًّا إلا متى أتاح اختيارات متنوعة لمحبيه ، وتنوعات سخية للمستهلكين ، كى ينتقوا ما يروق لهم . وإن وفرة الاختيارات ، وفعل الاختيار نفسه الذى هو ممارسة للذوق . يقومان على أساس من حرية الفنان فى الإبداع ، وتلقائية الناقد فى التفضيل . وقد أصبح كل من هذه الحرية والتلقائية لصيقة بحقيقة الجمال ذاتها » .

على أن الأمر لازال يستأهل البحث . فإذا كان من المقرر أن للفنان حريته ، وأنه لن يُملَىَ عليه مايصوره أو مالا يصوره ، فلا زال التساؤل قائما كيف سيستخدم الفنان هذه الحرية . ألا تحمل الحرية فى طياتها مدلول المسئولية ؟ ومن ثم يجدر أن نتساءل عما تعنيه مسئولية الفنان فى القرن العشرين .

إن هذه المسئولية يمكن أن تتخذ شكل التفسير المرئى للقوى الصناعية

والميكانيكية الجديدة ، كما نرى فى أعمال الفرنسى « فرنان ليجيه» ، والأمريكى « شارل شيلير » . وقد يأخذ الفنان على عاتقه بمقتضى هذه المسئولية الإدلاء بما يراه صوابًا من التفسيرات الاجتماعية والأخلاقية ، فيرقى الفن إلى مرتبة النقد الاجتماعى أو الأخلاقى ، مثلما نجده فى أعمال الفرنسى « جورج رووه » ، والألمانى « ماكس بيكمان » ، وهما من أعلام « التعبيرية » البارزين . ولايغرب عن البال فى هذا المقام لوحة « بيكاسو » الشهيرة « جيرنيكا » ولوحة « ريكو ليبرون » « الصَّلْب » وقد عمد كل من هذين الفنانين أكثر من مرة إلى الإدلاء بتفسيرات عنيفة وأليمة لكثير من الموضوعات السياسية والاجتماعية والدينية ، وحاولا لفت الأنظار إلى نزعات الشر والتدمير الموجودة فى العالم المعاصر.

وقد كتب الفريد بار فى كتابه « ماالفن الحديث ؟ » عام ١٩٤٣ يقول عن « جيرنيكا » إن الفنان فيها قد استخدم أفضل استخدام أسلحة الفن الحديث التى ساهم هو من ناحيته فى شحذها . وفى مقدمة ذلك المسخ المتعمد للرسوم التعبيرية ، وتعدد زوايا الرؤية للأشكال التكعيبية ، والإغراب وإثارة الدهشة التى تحققها السيريالية ، ولم يستخدم « بيكاسو » هذه الأساليب الحديثة لمجرد أن يستعرض سيطرته على صنعته ، أو يفصح عن عاطفة خاصة ، بل ليعلن للملأ فجيعته وغضبه من الخراب الوحشى الذى دمر بعضا من مواطنيه .

فى هذا العمل الضخم إدانة قوية للوحشية والتدمير . وقد اقتصر بيكاسو فيه على استخدام الألوان البيضاء والسوداء والرمادية . ويعتبر غياب الألوان الأخرى على هذا النحو ذا دلالة . فالإيقاعات التى يتلقاها المتفرج من العمل بصفة عامة هى إقاعات جنزية وحزينة . ولعل « بيكاسو » قد استرجع وهو يصور « جيرنيكا » ، ربما عن عمد أو عن غير عمد ، سلفه العظيم « فرانشيسكو جويا » فى رسومه التى عرفت « بويلات الحروب » ورسومه الأخرى بعنوان « الأحلام » وقد استخدم كل

من هذين الأسبانيين العظيمين أقصى ماوصلت إليه أساليب الفن فى عصره لخدمة قضية الإنسان .

وإذا انتقلنا بعد ذلك إلى الفنان الأمريكى ذى الأصل الايطالى « ريكو ليبرون » وجدناه يكرس جهده سنوات عديدة لدراسة وتصوير واحد من أكثر الموضوعات الروحية إثارة للعالم الغربى ، ألا وهو موضوع آلام المسيح من أجل خلاص البشرية . وفى عام ١٩٥١ أنجز لوحته الكبيرة ثلاثية الأجزاء والرامزة إلى تضحية المسيح . وقد جاءت هذه اللوحة ثمرة مئات من الرسوم واللوحات التمهيدية . ومثل لوحة « جيرنيكا » « لبيكاسو » ، جاءت « الصّلْب » بانورامية الحجم ، وعلى الرغم من أنها صورت فى وقت قصير نسبيًّا لم يتعد الستة أسابيع فإنها كانت نتيجة سنوات عديدة من الدراسة ، ويمكن أن نقول عنها أنها « عمل حياة » وفيها يعتمد « ليبرون » على الرمز والمجاز والاستعارة . أى أنه يلجأ إلى « التعبير غير المباشر » ومع ذلك لمن المتعذر الإفلات من تأثير العذاب والتراجيديا الذى تنفثه اللوحة فى قلب المتفرج . وينبه الفنان العالم بأن يثوب إلى رشده وأن يستعيد صوابه قبل أن يصل إلى الكارثة المحققة التى لا قائمة للإنسان منها بعد ذلك ، ألا وهى الفوضى والخراب كما تذكر اللوحة بجوهر الحياة الإنسانية النبيل وهو الحب والاستعداد الدائم للتضحية من أجل الآخرين ، والذى بغيره لاتجديد لطاقات الإنسان الإبداعية .

لقد لمس « بيكاسو ، وليبرون ، وورووه ، وبيكمان » ، ربما أكثر من الدبلوماسيين والعلماء وبوضوح أكبر أيضًا ، القلق والرعب اللذين يعانى منهما عالمنا المعاصر. وقد عبروا عن إحساس قوى بالمسئولية الأخلاقية . ومع ذلك فإن قلة من أعمالهم كانت بتكليف مباشر من أحد . وإنما انبثقت هذه الأعمال على الأخص من حاجة الفنانين إلى إعادة تأكيد قِيَمٍ ومُثِل استشعروا أهميتها الملحة

بالنسبة للضمير الإنسانى المعاصر ، واعتبروا أن من واجبهم كفنانين أن يعبروا عنها برموزهم التشكيلية . وقد اختاروا فى أداء هذه المهمة أساليب وأدوات الفنانين الأحرار ومستقلى القرن العشرين . ولم يستهدفوا بلوحاتهم أن يعيدوا تسجيل حقيقة مرئية ، بل أن ينبروا لتفسيرها من زوايا جديدة وذاتية . لقد التزموا أخلاقيًّا لكن أعمالهم كانت على أى حال نتاج الحرية التى اكتسبها الفنان فى العصر الحديث .

ولكن ماذا يمكن أن نقول عن الكثرة الغالبة من تصاوير القرن العشرين التى لم يتوفر فيها الالتزام بمثل هذا الهدف ؟ فلم تكن تكعيبيات « بيكاسو » الباكرة ولاتجريدات « موندريان » . أو « كاندنيسكى » لتعنى إصدار أحكام أخلاقية على المآسى الاجتماعية . ولكن أعمال هؤلاء المصورين لم تتماد فى الاتجاه العكسى بقدر ماتمادت فيه على سبيل المثال « الدادية » التى وصفها أحد ممارسيها الكبار وهو « مارسيل دوشا » بأنها نوع من العدمية التدميرية . وطريقة للتخلص من إملاءات العقل ، وتحاشى التأثر المباشر بالوسط المحيط أو بالماضى ، أوا بالأنماط المسبقة . أو بعبارة أوجز فإنها التحرر بعينه » ولازالت الرغبة العارمة فى التحرر السمة المميزة لعديد من مصورى عصرنا مثل « بولوك ، وكلاين ، وجوتليب ، ودى كونينج » .

فهل يحق لنا أن نقول عن هؤلاء الفنانين وأمثالهم إنهم مستهترون أو غير مقدرين للمسئولية ؟ والواقع أن من النقاد من قالوا عن المصورين التجريديين إنه ينقصهم الإحساس بالالتزام بهدف . ولقد فُسّر الازدراء الجلى للأساليب المستتبة ، وغياب كل مضمون اجتماعى ، أو حتى إنسانى عن اللوحة التجريدية بأنه ينم عن تنصل الفنان من وظيفته ، وانسحابه من وسطه الاجتماعى مما يوقعه فى غربة تقطع أوصاله بكل مايمكن أن يكون مضمونا لأعماله .

على أنه فى الرد على هذا القول يجدر أن نضع فى الأعتبار فكرتين أساسيتين : الفكرة الأولى : إن مسئولية الفنان الأولى ليس أن يعلق على مايجرى فى المجتمع ،

بل أن يصور . إن الذى يهم بالنسبة له هو مايضعه على لوحته ، ويجب أن يجرى تقييم ذلك فى حدود صنعته كفنان . وتأسيساً على هذه الفكرة سنجد أعمالا معاصرة عديدة قد لاتتضمن أية إحالات اجتماعية واضحة ، ومع ذلك فإن دلالتها تظل بالغة بالنسبة للمتفرج .

وقد كتب «ليكوربوزيه» المعمارى التجريبى المعاصر يقول أيضا : لقد تخلى التصوير الحديث عن تزيين الحوائط . وعكف على التأمل . ولم يعد الفنان يحكى حدوته بل هو يفجر ينابيع للتأملات . وأنه لمن الطيب بعد عناء اليوم أن ينصرف المرء إلى التأمل . ولهذا فإن التصوير قد سبق الفنون الأخرى وحقق التناسق مع العصر . فهل يمكن أن نقول بعد ذلك إن الفنان قد أخفق فى تحمل مسئوليته عندما يزودنا « بمصدر للتأملات ، أو الإثارة ، أو حتى المتعة » ؟

والفكرة الثانية : ، إنه يمكن أن يقال أيضا بأن إقصاء الفنان لكل تفسير اجتماعى عن عمله هو فى حد ذاته دلالة قوية على موقف . وإذا كان الفنان فى القرن التاسع عشر قد تحرر من التزاماته قِبَل العمل الخارجى فإنه ساهم كثيراً وساعد على إرساء أهمية الفرد . وهكذا عبر الفنان عن موقف جديد وجسور تجاه مايمكن أن يكون أساس النشاط الخلاق ، ألا وهو التنبه إلى القوة الكامنة داخل الإنسان ذاته ، ومن ثم الإعلاء من شأن الفرد وإيلاؤه المقام الأول . وربما ليس ثمة وظيفة اجتماعية بالنسبة للفنان أعلى من أن يدلل على حيوية الفعل الفردى الخلاق . ويقول « الفريد بار » إن حرية التعبير ، أمر مرغوب للفنان . ولكن لماذا تعتبر حرية الفنان شأنا من شئوننا جميعاً ؟ هل لأن الفنان يُدخل علينا السرور ، أم لأنه يقول لنا الصدق ؟ أجل ، هذه هى الإجابة ، لكن أكثر من ذلك ، إن حريته – كما نجدها معبراً عنها فى عمله الفنى – رمز للحرية التى نريدها جميعًا ، فى حياتنا اليومية ، ولاشك أن بإمكاننا أن نمارس بعض الفنون كهواة ، ومن ثم نريد من

إحساسنا بحرية ذواتنا . ولكن حتى فى شعب من الفنانين الهواة ستظل الحاجة قائمة إلى الفنان الذى يجعل حرية التعبير حرفته ، وذلك لأن الفن لايمكن أن يُؤدَّى بإتقان باليد اليسرى . فهو أشق الأعمال ، ويحتاج إلى طاقة الإنسان كلها ، وذلك لأنه يُؤدَّى بحرية أكبر من كل الأعمال الأخرى .

إن الاحتمالات التى تنتج إزاء المصور وهو يقف أمام لوحته قبل أن يصورها أو المؤلف الموسيقى أمام أصابع البيان قبل أن يؤلف معزوفته جد عديدة ومعقدة ، بل ويمكن أن نقول أيضًا إنها لانهائية ، حتى ليبدو الكمال فى الفن عسير المنال كما هو الحال فى الحياة ذاتها . وربما وجدنا « موندريان » يدرك الكمال بلجوئه إلى زهد رائع فى الألوان والأشكال فى حين أن المصورين الذين يقلدون الطبيعة هم مزيفون يتقنون صنعتهم دون أن يكونوا فنانين أصلا . »

ويمضى الناقد « الفريد بار » فيقول إن « الفنان وقد تحرر من الضغوط الخارجية ، ينقاد لشغفه الداخلى بالاتقان جاعلا من نفسه قاضيًا صارمًا . فيرمز بعمله هذا إلى السعى من أجل الكمال ، الذى نستهدفه وقد لايتأتى لنا فى الحياة العادية ، مثلما لانستطيع أن ننعم بالحرية المطلقة التى تقودنا إلى أن نقول الصدق كله » .

من الصحيح ، إن المصورين المحدثين فى تعبيراتهم المتنوعة عن « الشغف الداخلى بالاتقان » قد أنتجوا عديدًا من الأساليب فى تتابع سريع حتى رأى البعض فى ذلك مايثير القلق وينبئ عن انعدام المسئولية . إلا أنه مهما كان الأمر ، فإن الفنان فى كل ذلك إنما يعكس مواكبة للإيقاع السريع بالتجديد ، ولحرية الاختيار التى أصبحت ميسورة لكثير منا فى عديد من مجالات الحياة . وقد كانت « المحاولات الخلاقة » على الدوام تجريبية أساسًا وغير متوقعة . ومهما كان ماسيجلبه فن المستقبل ، فإننا نعلم أنه سوف يكون ثمة أفراد مكرسين لأشكال من التعبير ستبدو

غريبة ، بعيدة عن الأذهان ، وصعبة . وهذه الأشكال الثورية تحتاج إلى وقت وصبر كى تحظى بالفهم . كما يحتاج الأمر إلى وقت كى يميز الثمين من الغث ، والذى يصمد للبقاء مما هو مجرد بدعة زائلة . وفى عالم أغرقه طوفان الحداثة لذات الحداثة والتجديد لذات التجديد ، تصبح مهمة الحكم على تيارات الفن الحديثة أو عليها مهمة شاقة » .

ومن هذا يبدو لنا الدور الحيوى الذى يمكن أن يلعبه « النقد » فى هذا المقام . وقد تزايدت الأعباء الملقاة على « الناقد الحديث » وأضحت أكثر صعوبة . ويصف البعض « الناقد » بأنه شر لابد منه ، على أن البعض الآخر يعتبرونه طفيليا ، يدلى بأحكامه على الأعمال الفنية دون أن يكون ممارسا لعملية الفن التى يحكم عليها . ولكننا إذا أقصينا العواطف والأهواء فإن علينا أن نعترف بمكانة « الناقد » فى مسيرة الفن الحديث . إن العديد من الصحف والمجلات والكتب والرسائل الجامعية تتحدث عن الفن والفنانين . ونحن نتذوق مايكتب عن الفن والفنانين ، ولا يمكن أن ينكر دور الناقد المثقف – ولو لم يكن من صفوف الفنانين الممارسين – فى دفع حركة الفن إلى الأمام . وقد تزايدت مهام الناقد والأعباء الملقاة عليه نظرا للزيادة فى نشاط المعارض يوما بعد يوم . ويمكننا أن نشير فى هذا المقام بالتقدير وعلى سبيل المثال إلى الجهود التى يبذلها عندنا نقاد محترفون من أمثال الأستاذ « حسين أمين بيكار » على صفحات « الأخبار » ، والأستاذ « صبحى الشارونى » على صفحات المساء ولنا أن نتصور المشاق التى يتكبدها الناقد التشكيلى فى تغطية المعارض التى تزايد عددها وامتدت إلى عواصم الأقاليم أيضًا .

وإن موقف الناقد كقاض وخبير ، موقف مطلوب ، وتقع عليه مسئولية تقييم أنماط مختلفة من الأعمال التشكيلية ، وإنها لمسئولية كبيرة ، وعليه أن يزن الحقائق الموضوعية بانطباعاته الشخصية والحدسية ، ولايفعل الناقد سوى مانفعله نحن

عندما نتذوق عملا تشكيليا ولكن بطريقة أكثر تطورا وحنكة . وعلينا اليوم أن نمضى فى الإدلاء بالأحكام وإصدار القرارات على الدوام . وبعض من فحوصنا أكثر حذاقة من غيرها ، ولئن كان بعضنا أيضًا قليل المعرفة بالأعمال الفنية فى حين أن الناقد الحق ، يجب أن يكون واسع الفهم حساسا ولاتنقصه الجرأة . إنه لايجهل مستويات الأداء ، ولكنه يستخدم هذه المستويات كقواعد مرنة تتوقف على مرامى العمل الذى يسلط عليه نقده . وهو يعرف أن حريته فى الإدلاء بالأحكام يحمله بمسئوليتين : الأولى : تجاه الفنان الذى ينقد عمله . والثانية : تجاه الجمهور الذى يكتب له النقد .

وقد كتب ناقد حكيم هو « إيروين إرمان » فى كتابه « الفنون والإنسان » عام ١٩٣٩ يقول « النقد عملية تصويب لمداركنا وتوضيح لها . وليس النقد تشريعا ، ولاتقديرًا مبهمًا ، بل هو عملية إنسانية تتم من خلال تدريب على اتخاذ القرار الصائب ، والمعرفة التاريخية ، والتزود بالثقافة ، إنه تربية للذوق والتسامى إلى مستوى النقاء والوضوح والعمق . والنقد فى مجال الفنون كما هو فى مجال الحياة تصعيد للتجربة كى تصبح واعية ومحددة ومنظمة . إنه تغذية الخيال وتربيته . وفى النهاية إيجاد القدرة على تحديد القيمة الجمالية وتمييزها .

تحدثنا فى هذا الفصل عن مسئولية الفنان . ويمكننا أن نقول بصفة عامة إن الناقد يكون قد أوفى بمسئوليته إذا مكننا من خلال استقرائه للأعمال التشكيلية أن نتفحص بطلاوة طبيعة العالم الفيزيائى المحيط بنا أو أن نستجلى أعماق مكتنفنا السيكلوجى ، أو أن يثير الاهتمام بالمشاكل الاجتماعية للإنسان . وقد ذكرنا أيضًا أن الناقد المحترف يمكنه أن يساعدنا فى العثور على المعايير التى تمكننا من تقييم المجال الفسيح والمتنوع للتصوير المعاصر .

ولكن ليس بالكافى أن نتكلم عن مسئوليات الفنانين والنقاد . بل علينا نحن

أيضًا الجمهور العريض أن نعمل على تنمية وتهذيب أحكامنا . وهذا مطلب ملح يحتاج إلى دراسة مقارنة بين أعمال التصوير الحديث ، وأعمال التصوير القديم التى كانت منابع إلهام للحاضر . وإن الفائدة التى تعود من ذلك علينا كبيرة ، فهى ستمكن المتفرج الذى ثقف نفسه ورقق حواسه من أن يشارك فى تجربة طلية ، هى مشاهدة عالم جديد يشيده الفنان ، ويشعر بوجوده مشاركا فى التجربة الابتكارية الحديثة .

قلم الأديب والفن الحديث

عندما سئل الروائي الفرنسي المعاصر « ميشيل بيطور » عما يستهدفه من الكتابة عن الفن التشكيلي ، وعما إذا كان يعتقد أن ثمة رباطًا يجمع بين الكتابة والتصوير أجاب قائلاً :

« إن اللوحة تحيرني وتثير فضولي ، ولهذا فإني أعاود النظر إليها مرارا مدققًا في تفاصيلها ، أريد أن أنتزع السر الذي تحتويه . أقول لنفسي ماالذي يعرفه هذا المصور ، أو هؤلاء المصورون من أسرار الصنعة لاأعرفه أنا ؟ ومن ثم أضع نفسي موضع التلميذ من صانعي اللوحات إلى أن أتعلم وآخذ كفايتي . ويالروعة ماأكتشف ، إن فض اللغز الكامن وراء الأعمال الكبيرة يقود إلى مناهل لا حصر لها . ويحدث إنني لاأتوصل إلى استيعاب فهم الشيء إلا بشرحه للآخرين . فأنا إذن أكتب عن الفن التشكيلي كي أصعد إلى منابع للإلهام تظل خافية إلى أن أتمكن من

إيضاحها لقرائى .

وترون بذلك أننى أبحث من سبر أغوار الفن التشكيلى عن نفعى ونفع قرائى . ولما كنت أؤلف كتبًا ، وأن هذا النشاط هو فى الحقيقة بؤرة وجودى . فكيف لايكون فى كتابتى عن الفن نفع لى ؟ إن المصورين يعلموننى كيف أرى ، وكيف أقرأ ، وكيف أصنع تكوينًا ، أو بعبارة أوجز يعلموننى كيف أكتب ، وأن أتحكم فيا أخط من كلمات على صفحتى . وقد اعتبر « الخط الجميل » أو « الكليجرافيا » فى الشرق الأقصى المعبر الدائم بين اللوحة والقصيدة .

كيف يمكن أن يكون مجال التصوير غريبًا على الكاتب ؟ إن ناقد الفن ذاته الذى يغار كثيراً من الشاعر أو الروائى الذى يتعدى على مملكته ما هو إلاّ كاتب متخصص . إن أكبر نقاد الفن ومؤرخيه هم أيضاً كتاب من الطراز الأول . ولا ننسى فى هذا المقام « بودلير ، ورويبرتو لونجى » . وقد قال لنا ديستوفسكى » عن مصور مثل « هولبين أو كلود لورين » أكثر بكثير مما قاله عنهما كل المتخصصين ، وإن كان ذلك لا يقلل شيئاً من قيمة هؤلاء .

إن التصوير يهمنا جميعاً ، وليس هو بأى حال من شئون المقتنين والتجار فحسب . إن هؤلاء يمولون النشاط التشكيلى ، أما بالنسبة للكاتب فما من شىء يجدر أن يكون غريباً عنه ، وعلى الأخص عالم التصوير ، لايجب أن ينأى عنه .

يمكن للتصوير أن يمضى بغيرى ، أما أنا فلا أستطيع أن أمضى بغير التصوير . وإذا كان ثمة مصورون يجدون فيا أكتبه ما يحل لهم بعض مصاعبهم ، ومن ثم يشعرون أننى أساعدهم على التقدم ، فذلك يبدو لى أمارة طيبة ، وإنى أشكرهم » .

إن التصوير والأدب مرتبطان اليوم أشد الارتباط ، وذلك كما كانا على الدوام ، باعتبارهما مظهرين هامين لوظيفة اجتماعية واحدة . ولكن قد يحدث أن

يكون ترابطها خافياً عن العيان لظروف تجعل من الصعب تبين هذا الترابط وقد كانت السيريالية من اللحظات المجيدة التى أدركت فيه العلاقة الحميمة بين التصوير والأدب . ولكنها لم تكن اللحظة الوحيدة فى تاريخ الفن والأدب . فقد كان العناق بينهما قويًا أيام الكلاسيكية ومن بعدها الرومانسية فالرمزية فالانطباعية والتعبيرية ، بل وأيضًا إبان الحركة التجريدية . وقد وجدت التجريدية صداها فى بعض الكتابات الأدبية . كما وجدت صداها فى أعمال التصوير الحديث ، وظهر التيار التجريدى فى الأدب كما ظهر فى التصوير ، وإن كانت مهمة الأديب التجريدى أشق من مهمة زميله المصور التجريدى ، لاعتبارات تتعلق بالأداة التى يستخدمها الأديب .

ومن الأدباء من تجد عنده حِسًّا تشكيليًّا واضحاً ، حتى لتكاد تشعر بأنه إنما يصور بكلماته لوحة غنية بالخطوط والألوان ، وقد قامت مدرسة بأكملها فى فن الرواية على أساس من الصور المرئية ، وإقصاء كل انشغال فكرى أو وجدانى عن النص الأدبى أو على الأقل جعل توصيل الأفكار والعواطف إلى القارئ عن طريق ما يبدو للعيان من المظهر الخارجى للأشياء ، ولهذا سميت هذه الحركة الروائية « بالمدرسة الشيئية » أو « مدرسة النظرة » ، وهى المدرسة التى أطلق على إسهامات أعضائها « الرواية الجديدة » .

ولشدة الروابط بين الفن والأدب ، نجد من الروائيين من كرس قلمه لكتابة سير المصورين . وفى طليعة هؤلاء الروائى الفرنسى المعاصر « هنرى بيرشو » الذى أخذ على عاتقه منذ عام ١٩٥٥ أن يكتب سلسلة من التراجم بعنوان « الفن والقدر » ، مقدما لقرائه بذلك تاريخاً حيًّا للتصوير الحديث من خلال شخصياته المبدعة . فقد نشر كتابًا مستفيضاً ودقيقاً عن « حياة فان جوج » عام ١٩٥٥ وآخر عن « حياة سيزان » عام ١٩٥٦ وآخر عن « حياة تولوز لوتريك » عام ١٩٥٨ وآخر

عن « حياة مانيه » عام ١٩٥٩ وآخر عن « حياة جوجان » عام ١٩٦١ ، وأخيراً أصدر كتاباً عن « حياة رينوار » .

وليست هذه الكتب من الصنف الذى يكتب على عجل وبلا أناة كما يفعل الكثيرون ويكثرة ، بل هى تراجم جادة مستوفاة إلى أقصى حد يتراوح كل كتاب منها ما بين خمسمائة وستمائة صفحة مستندة إلى وثائق ومعلومات مجمعة تجميعاً حديثاً وكاملا .

وقد كتب « أندريه موروا » عضو الأكاديمية الفرنسية عن سلسلة « الفن والقدر » قائلا إنها مشروع جرىء ونبيل . جرىء لأن البحوث التى يقتضيها طويلة ومضنية وتتطلب فضلا عن ضخامة الجهد تفرغًا دائباً من المؤلف، بل أن يكرس حياته كلها من أجل تحقيق ما يطمح إليه . وهو مشروع نبيل أيضاً لأنه يحكى سير شخصيات ضحت بكل رخيص وغال فى سبيل فنها محتقرة الأمجاد الزائلة والأنماط البالية . وقد قام « هنرى بيرشو » بالنسبة لكل من تراجمه بالبحوث التاريخية الأولية بإخلاص رائع دون أن يهدف إلى تصوير حياة بضعة أشخاص فحسب ، بل إلى تصوير حقبة كاملة من التاريخ الحديث . وبذلك يرسم بكلماته لوحة ضخمة تعكس قرناً ونصفاً من الزمان . إن سلسلة « الفن والقدر » فى الواقع جهد جبار لا يتيح للقائم به راحة أو انصرافاً ، إلا أن « هنرى بيروشو » يحب العزلة والعمل ، ويمضى فى تنفيذ مشروعه الضخم بمتعة وسعادة لا تقل عن المتعة والسعادة التى تخلفها سيره فى نفوس قرائه .

وقد ولد « هنرى بيرشو » فى السابع والعشرين من يناير عام ١٩١٧ ، وتنحدر عائلته من أصل ريفى . وكان أبوه يشتغل فى مصلحة السكك الحديدية . وقد أمضى هنرى طفولته وصباه فى مارسيليا حيث تلقى دروسه ثم حصل على ليسانس الآداب من جامعة « إيكس » .

ولم تكن القراءة مستحبة كثيرًا بين أفراد أسرته ، ولم يكن للأدب عندهم أى حساب . على أن « هنرى » أراد أن يصبح أديبا منذ الصغر . بل وعمد إلى الكتابة فعلا إشباعا – على حد قوله – لحاجة عضوية تماما كحاجته إلى التنفس أو الطعام . وقد وجهته أسرته إلى التدريس إلا أن أنظاره هو كانت متجهة اتجاهًا آخر . وفى سن العشرين أرسل محاولاته الأولى فى الكتابة إلى الأديب الكبير « هنرى دى مونترلان » الذى كتب إليه قائلا : « إن ثرواتك الداخلية جلية ولكننى أنصحك بأن تفعل مافعله « شاتوبيريان » ، أعنى أن تخفى مصادرك . وكان يقصد أن يخفى الأديب الناشئ إنتاجه الأول ، وألا يعمد إلى النشر إلا بعد اجتياز السن الظامئة التى يمر بها كل الكتاب . وفى سن التاسعة والعشرين نشر « بيروشو » أول كتبه وكانت قصة طويلة بعنوان « سيد الإنسان » ثم أعقبتها قصص أخرى ثم روايات ومقالات وقصائد من الشعر ودراسات عن مسرح « مونترلان ، وآنوى ، وكامى ، وشو » . على أنه – على حد قوله – لم يكن يحس بالارتياح فى مجال القصة والرواية . كان الخيال يضايقه وتستهويه الشخصيات الواقعية القوية التى تصلح لأن تكون أبطال تراجم مثل تراجم « أندريه موروا » لأبطال قصص وروايات عرضة لعدم التصديق .

وقد حصل « هنرى بيرشو » على جائزة « شارل بلان » من الأكاديمية الفرنسية وأسندت إليه اعتبارًا من أبريل عام ١٩٦١ رياسة تحرير مجلة « حديقة الفنون » .

ولكن ماالذى جعل « هنرى بيرشو » يتجه إلى كتابة سير المصورين وأن يعكف عليها ويكرس جل وقته لها ؟ الواقع أننا لو أجبنا على ذلك بأن السبب هو حبه للفن فحسب ، فلن تكون إجابتنا وافية بحال ، لأن هذه الإجابة وإن كانت ستقوى على تفسير اختياره لموضوعاته فإنها لن تقوى على أن تفسر السبب فى تكريسه الجزء الأكبر من نشاطه كمؤلف لهذه السيّر . والحقيقة أنه لو كان قد أصبح راوية لسير

الفنانين الكبار فليس ذلك لمجرد شغفه بالفن فحسب ، بل لأن حياة الفنانين الموهوبين فيها مايستأهل اهتمام الأديب القصاص بها . فحياة الفنان الموهوب هى أبلغ حوار بين الإنسان والقدر . وسواء أكان الأمر أمر « فان جوج ، أومانيه ، أوتولوز لوتريك ، أو سيزان ، أو جوجان » ، فإن هدف القصاص « بيروشو » فى كل الأحوال واحد لا يتغير . هذا الهدف هو محاولته بالنسبة لكل من أولئك الفنانين الذين خصص لهم سلسلته « الفن والقدر » أن يزيح النقاب عن إنسان فى عظمته وضعفه ، فى لحظات سعادته وشقائه ، فى حياته المتزنة الهادئة والقلقة المضطربة إلى حد الخطر . وباختصار لنقلْ إن « بيروشو » إنما يبحث فى حياة كل فنان عن روعة المصير الإنسانى . إن الفن يتفجر لدى هؤلاء الموهوبين على الدوام من الحياة . وإذا كان الفن أقصى تعبير عن الحياة فهو نتاج تلك الحياة أيضًا . ولامفر عند التقصى عن حياة أولئك المبدعين من أن نلتق بأعمالهم . ويتزايد الإيمان العام يومًا بعد يوم بأن مامن وسيلة أنجح لفهم العمل الفنى من النظر إليه من خلال حياة الإنسان الذى خلقه والذى استشعر حاجته إليه وسخر طاقاته له . ولكن حياة الفنان هذه التى تختلط وتتشابك بحياة أناس آخرين ، كيف يمكن وضع اليد عليها وإعادة تشييدها ؟

الواقع ، إن هذه هى المشكلة التى يواجهها كاتب التراجم ويستهجن «هنرى بيروشو» من ناحيته الكتابة الرومانسية للتراجم . فلماذا يلجأ الكاتب – على حد قوله – إلى التخيلات ليعرض لنا حياة أناس عاشوا حياتهم فعلا بكل تفاصيلها ودقائقها الحافلة ؟ لماذا يلجأ كاتب مثل « أرفينج ستون » فى الفصل السادس من روايته « شغف بالحياة » التى كتبها عام ١٩٣٤ إلى تصوير « فان جوج » ، وقد التقى بآلهة الفن « مايا » التى تقول له فى حوار طويل متخيل إنها أحبته منذ أن أمسك القلم وخط رسومه الأولى لعمال المناجم فى « البوريتاج » ، وإنها كانت ترافقه على

الدوام برغم أنه لايعرفها ؟ لماذا يلجأ كاتب مثل « بيير لاميور » فى روايته « الطاحونة الحمراء » التى كتبها عام ١٩٥٠ عن حياة « هنرى دى تولوز لوتريك » إلى وضع شخصيات حقيقية فى مواقف متخيلة ؟ إن الواقع أغنى ألف مرة من الخيال . بل إن الواقع ليس أغنى فحسب ، بل وأكثر فتنة وإثارة وتحريكًا للعواطف وذلك لأنه واقع ، وواقع فحسب . لقد كان الأديب الكبير ميشليه يقول : « أتريد قراءة رواية ؟ اقرأ التاريخ إذن » ، ومن ثم إذا وجب أن تكون السيرة مؤثرة كالرواية ، فإنها لايجب من ناحية أخرى أن تقل دقة عن أكثر مدونات التاريخ جدية وموضوعية .

ويعترف « بيروشو » بأنه عندما انكب على إعداد تراجمه لم يشك فى صعوبة المهمة التى أخذها على عاتقه . فإذا كان الهدف إعادة تشييد حياة معينة ، فإن هذا يعنى الالتزام بعدم كتابة أية كلمة ، وعدم الإشارة إلى أية جزئية ، إلا إذا كانت مدعمة بسند من الواقع . ويمكننا أن نعطى أمثلة جلية معبرة على ذلك من واقع كتابات « هنرى بيروشو » . فى الصفحات الأولى من « حياة فان جوج » يتحدث المؤلف عن غراب ينعق فى أعلى شجرة طلح فى مدفن بلدة « زونديرت » مسقط رأس الفنان . هذه جزئية متناهية فى الصغر ، ولكن « بيروشو » لم يبتدعها مع ذلك ، بل استخلصها من خطاب كتبه « فينسنت فان جوج » ذاته إلى أخيه « ثيو » فى الثالث والعشرين من يناير عام ١٨٨٩ ، وعندما وصف « بيروشو » وصفًا تفصيليًا مختلف الغرف فى البيت الذى سكنه « لوتريك » بعض الوقت فى شارع الطواحين ، فإنه لم يفعل ذلك إلا من خلال عديد من الصور الفوتوغرافية التى حصل عليها ، بل إنه وضع تحت ناظريه عند كتابته ذلك الوصف خريطة للبيت المذكور أيضًا . وهذا مايحدث بالنسبة لكل شىء . . الطابع المخيم على شارع من الشوارع . . النحو الذى طرز عليه رداء كانت ترتديه إحدى الشخصيات . . لون

الورق المغطى لحوائط غرفة من الغرف . . إلى آخره . . . ، ومن ثم لا يهمل « هنرى بيروشو » أى مصدر للمعلومات عند كتابة تراجمه . وهو يبدأ عادة بقراءة ومقارنة كل ما كتب عن الشخصيات سواء أكان ما كتب عنها مودعا فى بطون الكتب أو منشوراً على صفحات الجرائد والمجلات ، بل إنه يفحص أيضًا صحافة تلك الحقبة التى عاشت فيها الشخصية وليس من شأن ذلك القاؤه فى أجواء تلك الحقبة فحسب ، بل إنه يمده أيضًا بكثير من التفاصيل المجدية . ويتيح له الحصول على مقتطفات مفيدة وتحديد بعض التواريخ تحديدًا دقيقًا ، وفهم بعض ما أحاط من غموض بشخصيات أو بأحداث معينة طواها النسيان .

وقد زاد عدد المراجع التى رجع إليها « بيروشو » بصدد حياة « فان جوج » مثلا على المائة . ومن بين هذه المراجع رسائل علمية وأبحاث طبية عن طبيعة المرض العقلى الذى أطاح بصواب « فان جوج » . ولم يقل عدد المراجع بالنسبة لأية سيرة من سيره عن ذلك العدد الضخم . فالواقع ، إن سيره ليست روايات ، بل مادة علمية معروضة عرضًا خاصًا فيه براعة الفنان وطلاقة الأديب ووقار العلماء . فقد قلل « بيروشو » قدر إمكانه من استخدام الخيال الذى لا ينكر أحد أن مثل هذه المؤلفات لا يمكن أن تخلو منه . لقد تقصى بصبر عن كل ما هو معروف عن « فينسنت فان جوج » ، وجمع بأناة كل العناصر اللازمة لإعادة تشييد حياته . ومن السهل على من بذل مثل هذا الجهد الذى بذله « بيروشو » ان يشير بالنسبة لكل من تفاصيل كتبه إلى مرجع أو أكثر . إلا أنه تردد لحظة فيما إذا كان يجب عليه أن يشير فى كل صفحة إلى مراجعه العديدة ، ثم قرر ألا يفعل ذلك ، حتى لا يكسر جمال القصة المسرودة . وحتى لا تتخذ سيره صورة الأبحاث العلمية ، فى حين أن هدفه الأساسى هو أن يكتب عملا أدبيًا ، ولذلك فقد اكتفى بأن يشير فى نهاية كل من سيره إلى مراجعه بالتفصيل .

كما أن الخطابات المتبادلة بين الفنان وأقربائه وأصدقائه ومعارفه هى بدورها مصدر ضخم للمعلومات التى تلقى أضواء صادقة على شخصية الفنان وحياته. فالخطابات التى يكتبها المرء عادة إلى أبيه أو أخيه أو أمه أو صديقه أو زوجته ينفس بها عن مكنون صدره ويشكو فيها متاعبه أو يطلب قضاء حاجة أو يحكى حادثة وقعت له أو يصف شخصا التق به — مثل هذه الخطابات تكشف عن خبايا كثيرة تفيد كاتب السير فائدة بالغة فى تشييد ترجمته لحياة الفنان الذى يكتب عنه.

وتعتبر خطابات « فان جوج » ثروة أدبية ضخمة ومصدرًا رائعًا لاستقاء الحقائق عن حياته، فقد بلغت الخطابات المتبادلة بين « فينسنت فان جوج » وأخيه « ثيو » ستمائة وأثنى وخمسين خطابا كما خلف « فينسنت » واحداً وعشرين خطاباً أيضًا إلى صديقه « إميل برينار »، وثمانية خطابات إلى أمه وأربعة أخرى إلى ذويه، وخطابا إلى الناقد « البير أوريه » أول من كتب عن فنه. كما خلف بضع رسائل أخرى إلى أخته « ولهلمينا » وإلى « جوجان، وفان رابار، وجان روسيل ». وقد استعان « هنرى بيروشو » بهذه الثروة الضخمة من الرسائل فى تقصى حقيقة الفنان الكبير.

وهذه المراجع المطبوعة ذات أهمية قصوى بالنسبة للسير التى يكتبها « هنرى بيروشو »، طالما أنها تمده بأسانيد جدية بعيدة المدى. على أن مرحلة البحث لاتنتهى بمجرد استيعاب ماتقدمه هذه المصادر المطبوعة. بل على العكس فإن « بيروشو » يهتم أيضًا بتجميع أقصى مايمكن تجميعه من أسانيد ومعلومات غير مطبوعة تعاونه فى إلقاء الضوء على هذه أو تلك من لحظات حياة الفنان أو المحيطين به. ويتشعب عمله هذا فى شتى الاتجاهات. ولنأخذ على سبيل المثال « حياة جوجان » ففضلا عما رواه « لبيروشو »، المرحوم « بول فور » قبل مماته من ذكرياته عن « جوجان »، فقد أمكنه العثور على كثيرين آخرين ممن عرفوا الفنان معرفة

شخصية وسمع من الكثيرين ذكرياتهم عن الفنان الراحل .

وقد أمده كثير من هواة اللوحات ، وأفراد العائلات التى كانت على علاقة « بجوجان » بخطابات لم يسبق نشرها – « لجوجان » ذاته ، وخطابات لأصدقائه تمسه بطريق مباشر أو غير مباشر . وقد كانت بعض هذه الخطابات على غاية من الأهمية فى إلقاء الضوء على جوانب خفية من حياة الفنان . كما كانت خطابات المصور « شارل لافال » إلى مصور آخر هو « فرديناند بيجودو » ذات فضل فى إثراء معلومات « بيروشو » عن المقومات الأساسية للمدة التى قضاها « جوجان ، ولافال » فى جزر المارتنيك عام ١٨٨٧ . وهى حقبة من حياة « جوجان » كان يكتنفها كثير من الغموض . وقد أوصلت أبحاث « بيروشو » فى سجلات البحرية الأهلية إلى تحديد الأسفار التى قام بها « جوجان » فى شبابه عندما كان يعمل على ظهر الباخرة « الفيروم – نابليون » ، كما زودته شركة « الميساجيرى مارتيم » للملاحة بتواريخ إقلاع ووصول السفن التى أقلت « جوجان » إلى جزر المحيط الهادى والتى أعادته إلى أوربا وخطوط سيرها والموانئ التى رست فيها وبعض التفاصيل الأخرى .

وبالإضافة إلى الكتب التى يرجع إليها « هنرى بيروشو » بالنسبة إلى كل من سِيَره فقد رأى أن المعرفة المباشرة للأماكن التى عاش فيها كل من الفنانين التى كتب عنهم هى أمر على غاية الأهمية فبدون هذه المعرفة لايمكن أن تفهم فهمًا واضحًا وصحيحًا حقيقة الحياة التى عاشها الفنان .

وهكذا تأتى معلومات « هنرى بيروشو » من كل صوب وحدب ، ويمضى فى التنقيب فى كل مكان . ومن خلال مراسلاته مع أحد « الفارسوفيين » بمعاونة « مترجمة بولونية » أمكنه أن يحدد الروابط التى كانت تربط « جوجان » بالفنان البولونى « سلونيسكى » . ومن ابنة المصور « جورج – دانيل دى مونفريد » وكيل

« جوجان » فى أثناء إقامته فى جزر المحيط ، أمكنه أن يجمع أهم الاستدلالات عن الحقبة التى عاشها « جوجان » فى تلك الجزر النائية . ولنتوقف عن المضى فى تعداد هذه المصادر فهذا أمر لاينتهى . وباختصار أمكن « لهنرى بيروشو » من هذه المصادر التى لاحصر لها أن يصحح وجهات النظر السابقة فى عديد من النقاط وأن يضيف إليها وجهات نظر جديدة .

ويقرر « بيروشو » بكل تواضع أنه لايستبعد الخطأ والزلل فيما كتبه برغم عنايته الفائقة بالدقة وحرصه الشديد على توخى الصدق وتجنب الخيال . فربما ارتكب خطأ هنا أو هناك ، ولكنه سيكون خطأ فى التفسير . ولايعتقد على أى حال أنه لم يكن أمينا كل الأمانة فيما ينقله إلى قرائه .

ويجدر أن ننبه إلى أن مرحلة جمع الاستدلالات لايمكن ضبطها . . على الأقل فى أول الأمر فالمعلومات تتجمع رويدًا رويدًا . وقد أمضى « بيروشو أكثر من خمسة عشر عامًا يجمع المادة التى أودعها فى كتابه « حياة جوجان » . ولكل من الفنانين الذين خصص لهم سلسلة « الفن والقدر » ملفاتهم ، وكذلك لمئات الشخصيات الثانوية التى تدخل هذه السلسلة . وهى ملفات تتزايد وتتضخم تبعًا لقراءات « بيروشو » ومقابلاته ورحلاته وتنقيبه فى بطون الأضابير الرسمية وغير الرسمية التى يتاح له الاطلاع عليها .

وتلعب المصادفة ولاشك دوراً فى جمع هذه الاستدلالات ويروى « بيروشو » إحدى مصادفاته . فيقول إنه ذات ليلة اتصل به تليفونياً أستاذ لم تكن له به سابق معرفة ، وطلب منه بعض التفاصيل عن « جان أفريل » صديقة « هنرى دى تولوز لوتريك » . وتطرق الكلام مع محدثه الذى تبين أنه على ثقافة ودراية بما يكتبه « بيروشو » . وناقشه فيما ألفه من سيَر ثم سأله عن كتابه التالى ، فأخبره « بيروشو »

أنه بعد كتابه عن « حياة جوجان » يفكر فى كتاب عن « حياة رينوار » وإذ بمحدثه الذى ما كان يعرفه يدله على عنوان سيدة فى حوزتها خطابات قيمة « لرينوار » .

وإذا كانوا يقولون إن الحظ يسير جنباً إلى جنب مع الاجتهاد ، فإن الحظ فى الواقع لايتأتى لمن انصرف ذهنه فعلا إلى بحث أمرٍ ما . فمن المعروف أن التفاحات تسقط كل يوم من أشجارها آلاف المرات . ولكن التفاحة التى وقعت على رأس « نيوتين » الذى كان مشغولاً بلغز الجاذبية – تلك التفاحة هى التى أوصلت إلى اكتشاف قوانين الجاذبية الأرضية . ومن ثم كان من اللازم أن يقوم « بيروشو » بجمع استدلالاته بعناية قصوى . وعندما بدأ يشيد « حياة جوجان » قضى حوالى خمسة عشر يوماً فى إقليم « بريتانى » الذى عاش فيه « جوجان » . وقد عنى « بيروشو » عناية فائقة بترتيب برنامج هذه الرحلة . فمنذ بضعة أشهر سابقة عليها تعرف باثنين من الشبان كانا يهتمان « بجوجان » وبمصورى مدرسة « بونت أفين » فطلب منهما موافاته بقائمة كاملة بقدر الإمكان عن أسماء الذين يمكنه أن يجمع من عندهم معلومات عن « جوجان » فى بونت أفين ، وبولدو ، وسائر » بلدان إقليم بريتانى » . ثم قام بإخطار هؤلاء الأشخاص باعتزامه زيارتهم وحدد معهم مواعيد لمقابلتهم .

وهكذا أمكن « لبيروشو » فى ذات المكان الذى عاش فيه « جوجان » وبلا أدنى تخبط أو إضاعة للوقت ، أو يبدأ تحقيقاً انتهى بإجماع الآراء إلى نتائج مثمرة ولكن هل يعتبر حصر تفاصيل حياة الفنان وجمعها مدعمة بالأسانيد المستمدة من واقع الحياة نهاية المطاف بالنسبة لكاتب السِّيَر ؟ كلا . إن جمع هذه التفاصيل وإن كان أمرًا لايستغنى عنه كاتب السير ، إلا أنه ليس سوى وسيلته إلى رواية حياة الفنان والشرط اللازم ليشرع فى الكتابة . صحيح ، إن كاتب السيرة يمكنه أن يقنع بأن يسرد التفاصيل التى أسفرت عنها تحرياته ، وأن يضع بذلك مؤلفاً ذا قيمة

علمية وتاريخية غير منكورة . ولكنه لن يكون بذلك قد قدم عملا أدبياً . فلا يجب أن يقنع كاتب السيرة فى نظر « بيروشو » بإيداع المادة التاريخية فى كتاب ، بل عليه أن يقدم للجمهور من واقع تحرياته عملا أدبياً . إن كاتب السيرة يجب أن يكون فى النهاية قصاصًا ، أو إن شئنا الدقة قصاصًا من نوع خاص . قصاصًا من نوع « إميل زولا » ومن على شاكلته ممن يعمدون لكى يكتبوا رواياتهم إلى استقاء تفاصيلها من الواقع . إن كتابة السيرة كما يفهمها « بيروشو » يجب أن تكون عملا تشييدياً ينمو من خلال فصوله المرسومة بمهارة وواقعية بحتة نموًا يدفع العمل الفنى قدماً إلى النهاية . على أننا نقف هنا إزاء مخاطرة . فإذا كان القصاص أو الروائى حرًا فى أن ينظم على هواه العناصر المستقاة من الواقع . فإن كاتب السيرة سجين موضوعه ، ولا يجب أن يخاطر بالخروج من سجنه فهو لا يملك أن يغير شيئًا من ظروف حياة من يكتب سيرته . وكل براعة كاتب السيرة يتركز فى إمكانه أن يلتزم حدود المادة الواقعية التى جمعها ، والتغلب فى الوقت ذاته على الصعاب التى تعترضه الواحدة تلو الأخرى بشكل لا يحس معه القارئ بوجود تلك الصعاب حتى أنه يقرأ سيرة الفنان كما لو كان يقرأ رواية ممتعة . أو بعبارة أخرى أن تبدو السيرة أمام عينى القارئ على غاية من البساطة والوضوح ، كما لو كانت مهمة الكاتب من أولها إلى آخرها سهلة سهولة رائعة ، فى حين أنها سهلة سهولة خطرة .

ويقول « بيروشو » فى مقدمته القصيرة لحياة « سيزان » إنه لم يفعل سوى أن جمع ما يمكن جمعه من معلومات عن « بول سيزان » ، ورتبها ، وقابل بينها ليميز الغث من الثمين ، ثم زار الأماكن التى عاش فيها الفنان وعاين عن كثب الأجواء التى سبحت فيها روحه ، وتأمل المناظر والأشياء التى وقعت عليها عيناه وسجلتها عبقريته فى لوحات تعتبر من أعز ما قدمه فنان إلى بنى جنسه .

واشار بيروشو فى مقدمته القصيرة تلك إلى أن شخصية « سيزان » لا تدع

أحدًا يقترب منها وفهمها بسهولة ، فقد كان إنسانًا غامضا تكتنفه الأسرار ، وأولئك الذين عرفوه صوروا لنا شخصيته تصويرًا لا يخلو من التناقض . على أن هذا التناقض وإن كان يشكل صعوبة كبيرة أمام كاتب السِّير فإنه مصدر متعة كبيرة له أيضًا عندما يصل فى زحمة الأقوال المتضاربة إلى أن يتبين وجه الحق والصواب ، وأن يتخذ من خضم الاحتمالات العديدة موقفًا يطمئن إليه ، ويؤسس عليه بناءه لحياة الفنان .

ويقول « بيروشو » إنه حاول إزاء ما اكتنف شخصية « سيزان » من غموض أن يولى عناية أكبر تلك الأحداث الصغيرة التى قد تبدو عرضية وسطحية فى حياة الفنان عند الوهلة الأولى ، ليستخلص منها الخيط الرفيع المتين الذى تتعلق به حياة الفنان ، فالواقع ، إن العناية بتلك الأحداث الصغيرة التى قد لاتسترعى انتباه كاتب عجول ، ومحاولة إبرازها وإيفائها قدرها الحق فى إطار السيرة — العناية بتلك الأحداث على غاية من الأهمية لأن خلفها يختفى الخط الحقيقى الذى تسير فيه حياة الفنان الحقيقية بكل مأساتها وروعتها .

ويتساءل « بيروشو » على الدوام لماذا لاتحقق سيرة من السير ماتحققه رواية « لفلوبير ، أو زولا » مثلا ، تتصف بالواقعية والقوة ؟ ولايتصور « بيروشو » كاتب سِيَر لايكون لديه حب استطلاع لايهدأ له قرار . ولا يكون مفعمًا بالرغبة فى أن يعرف بكل ما فى كلمة المعرفة من معنى ، وفى أن يفسر السلوكات دون أن يحكم عليها ، ولاأن يحب الحياة بكل مافى عاطفته من قوة . إن كاتب السيرة كالقصاص يجب أن يكون باعثًا للحياة فى التفاصيل ، حتى المتناهية منها فى الصغر ، فيجب أن يبين كاتب السيرة للقارئ كيف انبسطت تلك المصائر الكبيرة التى يروى دقائقها فى الزمان والمكان والوسط الذى انبثقت فيه . فيتابع مثلا الطفل سيزان بسترته الزرقاء وهو يلهو بين باعة الخيول فى ساحة ميرابو . ويدخل مع لوتريك إلى ملهى الطاحونة

الحمراء ، ويرقب بعيني ذلك القزم الموهوب المحطم خطوات الراقصات الرشيقة وحركات البهلوانات المرنة . ويجب عليه وقد وصل إلى الفصل الأخير من حياة « فان جوج » أن يحيا معه مأساة تلك الأيام القاسية ولحظات الجنون الذى كان يكتسح عقله . ثم لحظات الصحو التي تشبه السكون الذى يخيم على الخرائب بعد العاصفة الهوجاء . وأن يكون هناك فى قلب أعنف شقاء عرفه إنسان ، وأن يحيا حياة ذلك الجسد الممزق فى صراعه ضد الموت وتلك الروح المرتجة فى فرارها من ظلمة الليل . ويجب أن يحيا مع « جوجان » فى حلمه الكبير الذى دفعه إلى دروب بعيدة وقاده من سراب إلى سراب بحثًا عن جنة عدن ، حتى وصل إلى « جزر الماركيز » حيث وجد عند أولئك الماوريين البدائيين ذوى الوشم والعادات الفطرية بعض حلمه الكبير .

ونعود إلى مطلب « بيروشو » الأول ، وهو أن يزيح النقاب عن حياة إنسان فى تلك الروعة التى ينفرد بها مصيره . أجل ، هذا هو هدفه ، والباعث له على كتابة كل تلك السير التى كتبها . إن فى الحياة الكبيرة على الدوام أصبع القدر ، ولن يكون تشييد هذه الحياة الكبيرة من جديد بدقائقها وتفاصيلها ، وسبر أغوار المواقف وارتباطها ببعضها ، وتحليل الأسباب النفسية التى أملت على رجل ما تصرفاته — لن يكون كل هذا شيئًا ذا بال مالم يكن الهدف وضعنا فى النهاية إزاء فردية قوية فى التحامها مع القدر . ولماذا نعمد إلى الإخفاء؟ إن الجهد الضخم فى التجميع والترتيب والتحليل الذى تقتضيه كتابة السيرة يبدو عبثًا ، لو لم يكن الهدف منه فى النهاية ترجمة دقائق السيرة إلى لغة القدر .

إن « هنرى بيروشو » فى كل من تراجمه يروى لعبة القدر مع ابن من أبناء العبقرية . والقدر هو المتزعم للعبة على الدوام ، والقدر المجهول ذو الألف وجه هو البطل الحقيقى . ومن سيرة إلى سيرة لايفعل « بيروشو » سوى أن يقص حكاية ،

هى على الدوام واحدة ومختلفة فى الآن ذاته – حكاية رجل فى سجاله مع القدر .
ولن يكون لكتابة السِّير أى معنى لو لم تفتح آفاقًا أبعد من مجرد أحداث الحياة
المروية . آفاقًا تطل على ألناز المصير الإنسانى .

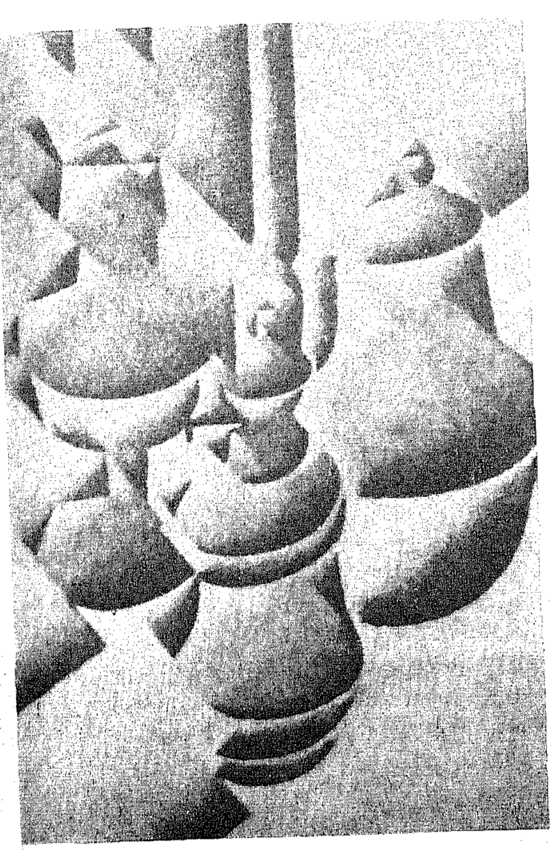
« من أين نأتى ؟ من نحن ؟ إلى أين نذهب ؟ » هذه الأسئلة الثلاثة التى اتخذها
« جوجان » عنوانًا للوحته الكبيرة التى يمكن إعتبارها قمة روائعه – هذه الأسئلة
الثلاثة هى المحور الذى تدور حوله كل حياة . واجابة هذه الأسئلة الثلاثة ذاتها
يجب أن تكون هدف كل سيرة تُكتب !

وختامًا ، فإن تجربة « هنرى بيروشو » فى كتابة سير كبار الفنانين ، هى درس
لا يمكن الاستغناء عنه لمن يتصدى عندنا لرواية سير فنانينا الكبار من أمثال « محمود
سعيد ، وناجى ، والجزار ، ورمسيس يونان » .

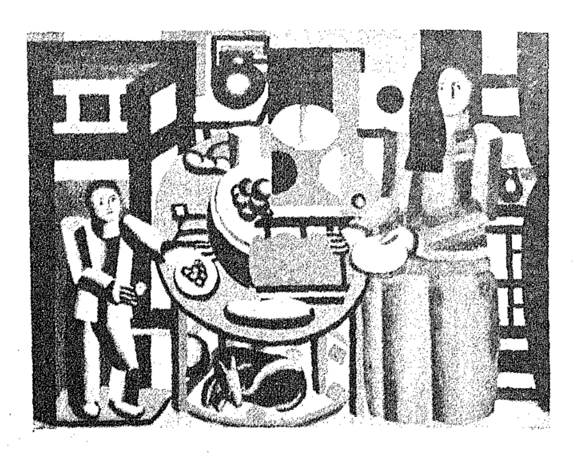
لوحَات



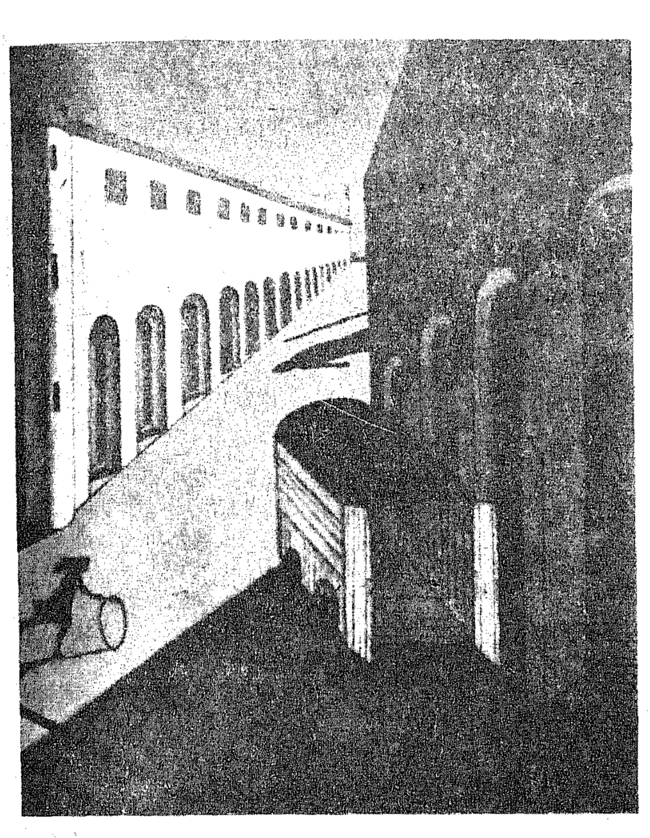
بيكاسو – امرأة أمام مرآة



جوان جرى – آلية

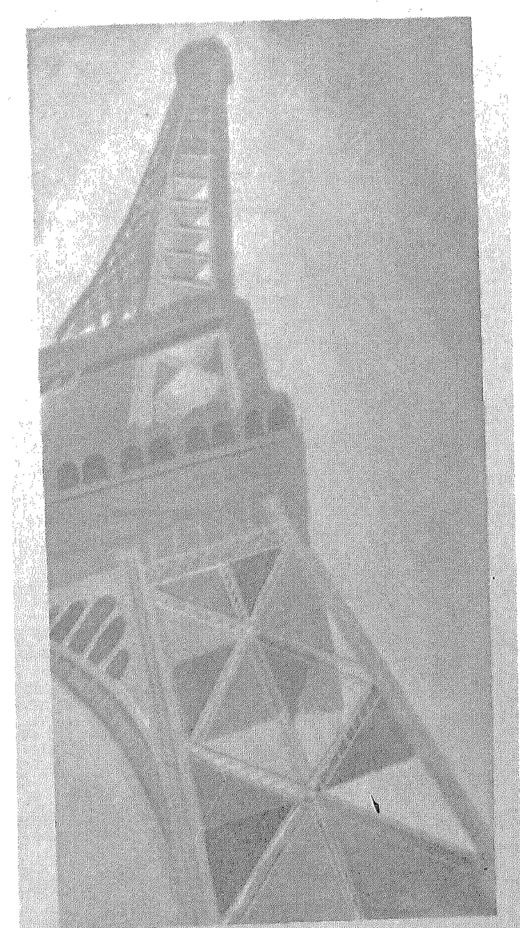


ليجيه – امرأة وابنتها





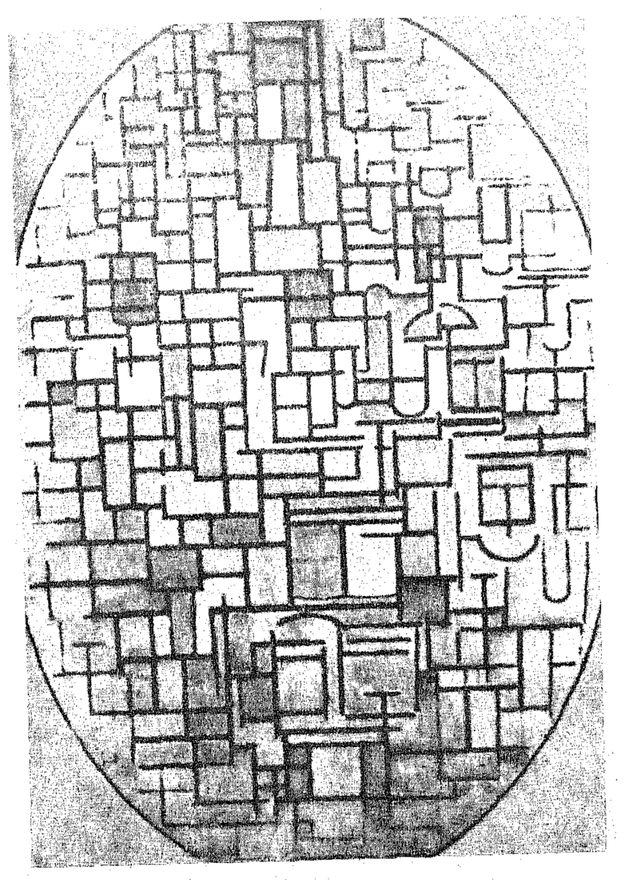
جيا كوميتي - رجل يسير



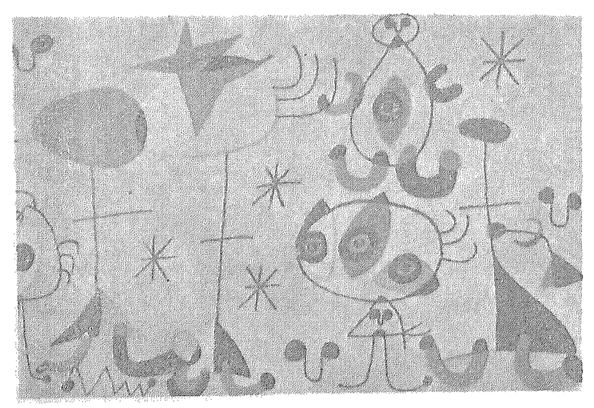
روبير ديلوناى
برج إيفل



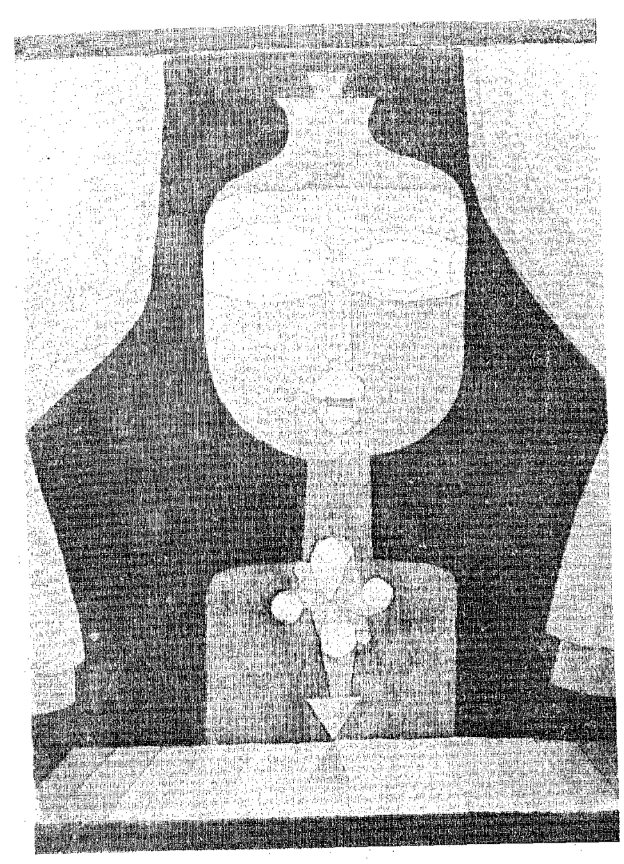
کاندینسکی – تکوین



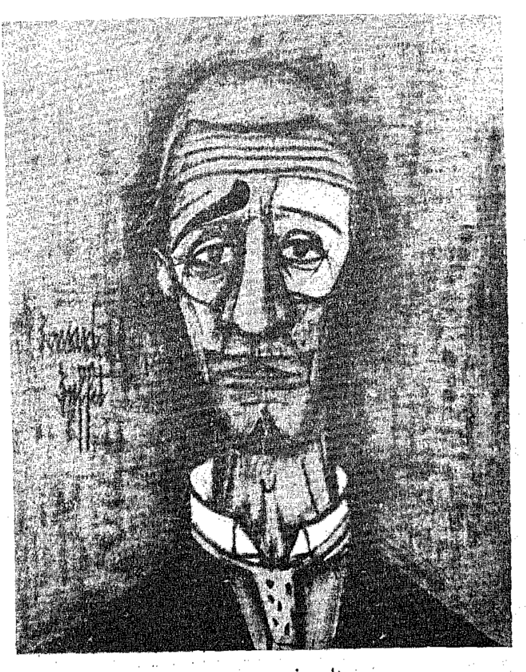
موندریان — تکوین



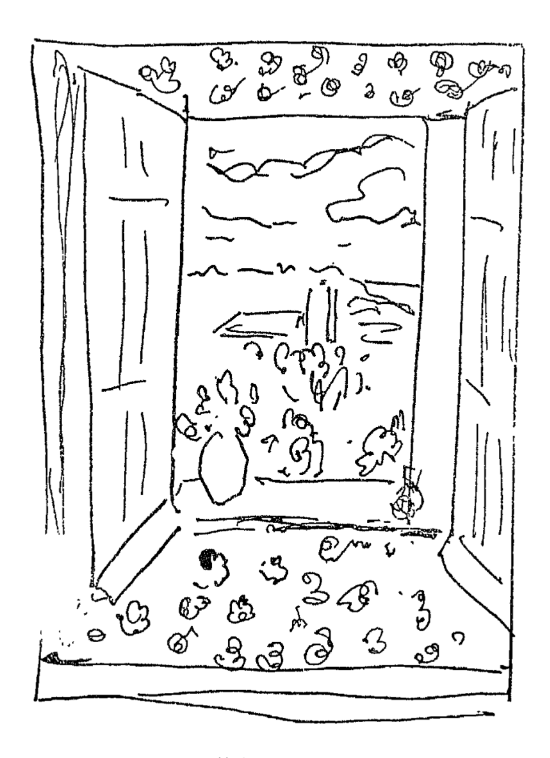
ميرو — سيدة تحمل مظلة



بول كلي – وجه



بيرنار بوفيه – وجه مهرج



ماتيس – النافذة

فهرس

صفحة

رقم الإيداع	١٩٨٢/٢٢٨٠	
الترقيم الدولى	٩٧٧-٧٣٥٨-٧٢-٥	ISBN

١/٨١/١٢٨

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

